

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,  
LÓGICA Y Fª DE LA CIENCIA, Tª DE LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA

# **COSMOVISIÓN Y LITERATURA EN FRIEDRICH DÜRRENMATT**

**ESPERANZA SAN LEÓN JIMÉNEZ**

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA  
POR YOLANDA GARCÍA HERNÁNDEZ

MADRID, 2015



# AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la ayuda y colaboración de las siguientes personas e instituciones:

Yolanda García, directora de esta tesis:

Gracias por tu paciencia e inestimable ayuda a lo largo de todos estos años.

Javier Ordóñez, catedrático de la UAM, por darme la idea inicial de un trabajo sobre Friedrich Dürrenmatt desde una perspectiva filosófica.

A todas las instituciones que me han facilitado el material para elaborar la presente tesis,

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

GOETHE INSTITUT DE MADRID

GOETHE UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN

A mi familia, y en especial, a Alfredo, por permanecer a mi lado y animarme a lo largo de estos años, no exentos de momentos difíciles y dolorosos.



# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN .....	1
--------------------	---

PRESENTACIÓN .....	17
--------------------	----

## CAPÍTULO I.- LA MITOLOGÍA GRIEGA

1. LA MITOLOGÍA GRIEGA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT .....	43
1.1. Introducción.....	43
1.2. El mito del Minotauro o el mundo como laberinto.....	48
1.2.1. El mito griego .....	48
1.2.2. El Minotauro y el laberinto en la versión de Dürrenmatt .....	50
1.2.3. <i>Dramaturgie des Labyrinths</i> (1971-1976) .....	52
1.2.4. <i>Minotaurus, eine Ballade</i> (1985) .....	62
1.2.5. El mito del Minotauro y el laberinto como símil de la condición humana .....	73
1.3. El mito de Edipo o destino versus azar .....	77
1.3.1. El mito griego .....	77
1.3.2. <i>Das Sterben der Pythia</i> (1976) .....	79
1.3.3. El mito de Edipo como simil del <i>peor rumbo posible</i> .....	88
1.4. El mito de Prometeo o la imagen del rebelde .....	93
1.4.1. El mito griego .....	93
1.4.2. <i>Prometheus, Dramaturgie eines Rebellen</i> (1981-90) .....	95
1.4.3. El mito de Prometeo como símil de la condición humana .....	103
1.5. Otros mitos presentes en la literatura de Friedrich Dürrenmatt .....	106
1.6. Conclusiones .....	108

**CAPÍTULO II.-LA FILOSOFÍA**

2. LA FILOSOFÍA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT .....	117
2.1. Platón (427-347 a. c). Las ideas como esencia del mundo.....	121
2.1.1. El dualismo platónico .....	121
2.1.2. La caverna platónica como modelo narrativo .....	128
2.2. Immanuel Kant (1724-1804). Los límites del conocimiento.....	134
2.2.1. Conocimiento y creencia .....	138
2.3. Sören Kierkegaard (1813-1855). Individuo y subjetividad .....	146
2.3.1. El individuo como subjetividad y paradoja: los héroes irónicos de Friedrich Dürrenmatt .....	151
2.3.2. Individuo y colectivo. Libertad y justicia como fundamentos de una sociedad racional .....	157
2.4. Friedrich Nietzsche (1844-1900). <i>La muerte de Dios</i> .....	163
2.4.1. La verdad como perspectiva .....	169
2.5. Hans Vaihinger (1853-1933). La " <i>filosofía del como si...</i> " .....	174
2.5.1. La ficción <i>como si</i> en la teoría literaria de Friedrich Dürrenmatt. .....	176
2.6. Verdad y realidad en el relato <i>Die Brücke</i> (1990).....	181
2.7. Conclusiones .....	193

**CAPÍTULO III.- LA CIENCIA**

3. LA CIENCIA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT.....	201
3.1. Epistemología y ciencia.....	204
3.2. Ficciones científicas y ficciones literarias .....	208
3.3. La cosmovisión de la física del siglo XX en la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt .....	215
3.3.1. Crítica al mecanicismo determinista.....	215
3.3.2. El azar como <i>peor rumbo posible</i> de una historia .....	218
3.4. Consideraciones críticas acerca de la ciencia y la tecnología.....	227
3.5. <i>Die Physiker</i> (1962). Una comedia acerca de las consecuencias de la ciencia .....	233

## ÍNDICE

---

3.5.1. Paradigmas científicos.....	240
3.5.2. La responsabilidad del científico .....	247
3.6. Conclusiones .....	254
<b>IV. CONCLUSIONES .....</b>	<b>261</b>
<b>V. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>285</b>
5.1. Literatura primaria.....	285
5.2. Obra pictórica .....	287
5.3. Obras de Dürrenmatt traducidas al castellano.....	288
5.4. Literatura secundaria .....	289
5.5. Obras de consulta .....	292
<b>VI. ANEXO .....</b>	<b>297</b>
6.1. Biografía y cronología .....	297
6.2. Pintura.....	303
6.2.1. Dürrenmatt y la mitología .....	304
6.2.3. Dürrenmatt y la ciencia .....	310
6.2.4. Otras pinturas en relación con la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt .....	311





*La historia de mi escritura es la historia de mis materias. Materias son impresiones transformadas. Uno escribe como hombre en su conjunto, no como literato o gramático, todo tiene que ver, porque todo llega a relacionarse, todo puede ser igualmente importante, decisivo, mayoritariamente a posteriori, inesperado.*

(Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte. Ensayos, poemas y discursos*, 2000)



# INTRODUCCIÓN

---

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) es, junto a Max Frisch (1911-1991), uno de los grandes escritores suizos de lengua alemana del siglo XX. Su extensa y variada obra literaria le ha dado fama y reconocimiento mundiales, aunque su faceta más conocida fuera la de dramaturgo. Conocido en España principalmente por sus piezas teatrales, cabe destacar que sus dramas se siguen representando todavía en nuestro país en la actualidad<sup>1</sup>, lo que demuestra que los temas que Dürrenmatt aborda en sus ficciones tienen interés y vigencia en nuestros días. Las relaciones y conflictos humanos que el escritor nos presenta no han pasado de moda, sino que nos invitan a la reflexión y al análisis crítico de nuestra sociedad actual. Pero además de esto, debemos destacar otra faceta artística de Dürrenmatt, a saber, la pintura, su primera afición y una pasión que no abandonó nunca y que supo combinar perfectamente con su trabajo como escritor, bien ilustrando sus propias obras o diseñando escenarios, bien plasmando los motivos sobre los cuales escribía en óleos y dibujos.

Dürrenmatt estudió Filosofía y se interesó desde niño por ciencias como la astronomía y la física, lo que repercutió sin duda en el enfoque que le dio a su obra literaria. Todas estas características del escritor le convierten en un artista polifacético y multidisciplinar.

En la propia obra del literato encontramos pautas explícitas para interpretar sus escritos y entender la dimensión filosófica y humanista que subyace a los mismos. El

---

<sup>1</sup> Para hacernos una idea de la repercusión y presencia del teatro de Dürrenmatt en España durante la última década podríamos mencionar la representación de las siguientes obras:

En 2005, *Rómulo el Grande (Romulus der Grosse)*, una antitragedia de Dürrenmatt, clausuró el 51º Festival de Teatro Clásico de Mérida.

En 2006 se llevó al Teatro de La Abadía, bajo la dirección de George Lavaudant, *Play Strindberg*, adaptación de Dürrenmatt de la *Danza macabra* de Strindberg.

En 2011, Blanca Portillo dirigió la obra de Dürrenmatt *La avería (Die Panne)*, que se representó en el Teatro el Matadero de Madrid.

En 2013, Amaya Curieses adaptó para el teatro una de las obras elegidas para la presente tesis, a saber, *La muerte de la Pitia (Das Sterben der Pythia)* bajo el título *Todos mienten*, representada en el teatro Guindalera de Madrid.

presente estudio acerca de la cosmovisión de Dürrenmatt en su literatura tiene, en consecuencia, un marcado carácter filosófico, tanto epistemológico como ético.

El escritor estudió Filosofía, pero eligió la literatura como forma de expresión, afirmando que la tarea del escritor era ponerle rostro a un mundo que se presentaba hostil y amenazador para el hombre tras la Segunda Guerra Mundial.

Actualmente, el que fuera domicilio de Friedrich Dürrenmatt en Neuchâtel<sup>2</sup> se ha convertido en un centro multidisciplinar en el que se exponen sus pinturas. Este espacio tiene por objetivo reunir, conservar y difundir su obra gráfica (litografías, óleos y collages), además de guardar la biblioteca personal de Dürrenmatt, con más de 4.000 volúmenes. Esto nos da una idea de lo importante que ha sido el escritor suizo en el panorama literario germanoparlante de la segunda mitad del siglo XX, e incluso del siglo actual. Las obras de teatro de Friedrich Dürrenmatt se han representado por todo el mundo y son numerosos los premios y homenajes que el escritor ha recibido a lo largo de toda su vida artística.<sup>3</sup>

El objetivo de la presente tesis es dar a conocer la cosmovisión del escritor que se refleja en su obra literaria y que se nutre fundamentalmente de la mitología griega, la filosofía europea y la ciencia, convirtiendo sus narraciones y dramas en símiles y

---

<sup>2</sup> El Centre Dürrenmatt en Neuchâtel es una ampliación del domicilio del escritor realizada por Mario Botta, sito en 74 chemin du Pertuis-du-Sault, 2000 Neuchâtel. En su testamento, Dürrenmatt pidió la creación de un centro destinado a preservar y promover su obra.

<sup>3</sup> Entre los premios más destacados otorgados a Dürrenmatt están

- 1959, Premio de la Crítica del Teatro de New York por *Der Besuch der Alten Dame*
- 1959, Premio Schiller en Mannheim
- 1960, Gran Premio de la Fundación Schiller
- 1968, Premio Grillparzer de la Academia Austriaca de las Ciencias
- 1969, Gran Premio de Literatura del cantón de Bern
- 1969, Doctorado Honoris Causa de Temple University, Filadelfia
- 1979, Welsh Arts Council International Writer's Prize
- 1977, Medalla Buber Rosenzweig en Frankfurt
- 1981, Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Neuchâtel
- 1983, Premio del Estado Austriaco de Literatura Europea
- 1985, Premio Literario de Baviera (Jean Paul Preis)
- 1986, Premio Georg Büchner
- 1986, Premio Schiller

modelos de una realidad individual y social, que el autor interpreta desde una perspectiva ética y humanista. Por lo tanto, encontramos en Friedrich Dürrenmatt una diversidad de influencias e intereses que van más allá de lo estrictamente literario, lo cual permite hacer un análisis de su obra desde un punto de vista interdisciplinar.

Así, dentro del amplio mosaico de las obras del literato encontramos siempre un interés por analizar la naturaleza humana y mostrar los conflictos y dilemas morales que surgen cuando el individuo tiene que interactuar con los demás. Sus ficciones son símiles de nuestro mundo, ofreciendo claves para interpretarlo desde una postura activa y crítica. Dürrenmatt se cuestiona en la inmensa mayoría de sus obras literarias (ensayos, piezas teatrales, novelas, etc.) temas como los límites de nuestra capacidad de conocimiento, la posibilidad de la verdad, la dualidad humana, la relación del individuo con el colectivo, la justificación de las ideologías políticas, la religión, etc. Todas estas cuestiones son plasmadas por el escritor de manera explícita e implícita en su amplia producción literaria, lo que hace que el estudio de la misma pueda ser multidisciplinar. Aunque nuestro objetivo se centre principalmente en su cosmovisión, fundamentalmente desde el punto de vista filosófico y científico, quedan muchos temas abiertos para otros trabajos, como puede ser el tema religioso, el papel de la mujer en los dramas de Friedrich Dürrenmatt, la relación entre su pintura y su literatura, etc.

Son innumerables las tesis y trabajos sobre la literatura de Friedrich Dürrenmatt, especialmente en los países de habla germana. Sin embargo, son pocos los estudios que se han realizado sobre él en España, por lo que consideramos que la presente investigación podría aportar algunas claves para la comprensión e interpretación de los textos de Friedrich Dürrenmatt al lector interesado en ir más allá de la simple ficción o

comedia del escritor suizo y profundizar en la visión del mundo que subyace a su producción literaria.<sup>4</sup>

Siguiendo ahora con la metodología seguida para la realización del presente trabajo, hay que decir que ésta ha sido fundamentalmente hermenéutica, es decir, se ha seguido una metodología basada principalmente en una lectura atenta e interpretación contextualizada de las obras elegidas para la investigación, así como de la literatura secundaria. El propio Friedrich Dürrenmatt aporta muchas claves para la interpretación de su producción literaria en ensayos, discursos y entrevistas, pero fundamentalmente en los dos volúmenes de su obra autobiográfica *Stoffe* (1964-90)<sup>5</sup>, que él mismo denomina la *historia de mi escritura* (*Die Geschichte meiner Schriftstellerei*), en la que el autor nos relata cuestiones tan importantes como los motivos y el contexto que le llevaron a la literatura, las influencias familiares que le marcaron, así como las influencias intelectuales de su cosmovisión como escritor.

Así, a la vista de todas las lecturas realizadas, consideramos que los pilares que sustentan esta cosmovisión son tres: la mitología griega, la filosofía europea y la ciencia del siglo XX. Dado que el escritor reinterpreta los mitos o adapta las tesis filosóficas y científicas en sus obras literarias ha sido fundamental el estudio y conocimiento de estos mitos, filósofos y tendencias científicas de las que habla Dürrenmatt para entender e interpretar las aportaciones personales del literato. En base a lo anteriormente expuesto hemos elegido entre la amplia producción literaria del escritor suizo los siguientes títulos para su análisis:

En el primer capítulo, dedicado a la influencia de la mitología griega, se van a analizar las siguientes obras: *Dramaturgie des Labyrinths* (1971-76), *Minotaurus, eine Ballade* (1985), *Das Sterben der Pythia* (1976) y *Prometheus, Dramaturgie eines Rebellen* (1981-90). En el segundo capítulo, dedicado a la influencia de la filosofía en la

---

<sup>4</sup> Véase al respecto la tesis doctoral de Corcoll Calsat, R.: *Estudio sobre la temática y la estructura de las obras literarias de Friedrich Dürrenmatt*. Barcelona: Secretariado de Publicaciones, 1977.

<sup>5</sup> Dürrenmatt, F.: *Labyrinth. Stoffe I-III y Turmbau, Stoffe IV-IX*. Zürich: Diogenes Verlag. Werkausgabe in 37 Bänden, vols. 28 y 29.

producción literaria de Friedrich Dürrenmatt, analizaremos en profundidad el relato *Die Brücke* (1990), aunque también haremos referencia a la narración *Die Stadt* (1947). Para finalizar, en el tercer capítulo, analizaremos la obra de teatro *Die Physiker* (1962), en la versión revisada de 1980, para ilustrar la influencia de la ciencia en la literatura del escritor suizo. Todas las obras elegidas para su análisis e interpretación de la cosmovisión del literato suizo tienen un hilo conductor y una relación temática, aunque sean de diferentes épocas y géneros. En todas ellas el autor se cuestiona temas relacionados con el ser humano y su interrelación con los demás. Pero la manera de expresar estas relaciones humanas no será directa ni descriptiva, sino indirecta, utilizando arquetipos provenientes de la mitología, como se detallará en el primer capítulo, para mostrarnos la condición humana.

Aunque no lo hayamos tratado de manera explícita en este trabajo, tampoco podemos olvidar la gran influencia que Dürrenmatt recibió en el ámbito familiar de la religión cristiana protestante, aspecto que aparecerá de manera obligada, aunque en un segundo plano, en el análisis de alguna de sus obras literarias, anteriormente expuestas. El enfoque que se haga del tema religioso en la presente tesis será desde la filosofía y la ciencia, que llevaron al autor a expresar finalmente su propio ateísmo.

En consecuencia, podemos afirmar que en todas las obras elegidas aparecen temas comunes como el de la verdad, tanto en el conocimiento como en las relaciones humanas, el tema del azar y la incertidumbre en todos los ámbitos de la vida, la naturaleza paradójica del ser humano, y en consecuencia, la difícil relación del individuo con el colectivo.

La labor de selección de textos ha sido, por lo tanto, temática, eligiendo escritos de diferentes épocas y géneros para hacer un recorrido por una cosmovisión impregnada de un profundo sentimiento crítico hacia todo aquello que limite y aniquile la libertad y la dignidad del individuo. Por esta razón, podemos afirmar que sus obras nos invitan a la reflexión y a la crítica de nuestra sociedad, en muchas ocasiones de manera grotesca

y ácida, lo que le ha llevado a ser un escritor difícil de clasificar en un tipo de literatura concreta y a no ser siempre comprendido por el público.

En cuanto a las obras consultadas y analizadas en esta tesis debemos destacar que la mayoría de ellas no está disponible en castellano, por lo que las citas del corpus de la presente tesis han sido traducidas por la autora<sup>6</sup>. No obstante, en el caso de *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>7</sup>, *Die Physiker* (1962)<sup>8</sup> o *Literatur und Kunst* (1998)<sup>9</sup>, existen traducciones al español, por lo que hemos hecho referencia a ellas en las citas, indicando las fuentes concretas, con el fin de facilitar de este modo su consulta a los lectores de habla hispana interesados, que no posean la suficiente competencia lingüística en la lengua alemana original del autor.

La obra literaria completa de Friedrich Dürrenmatt ha sido editada por la editorial suiza Diogenes, a la que Dürrenmatt cedió los derechos de publicación. En primer lugar, encontramos una edición de 29 volúmenes de su obra, publicada en 1980 con motivo del sesenta cumpleaños del literato, que el propio autor preparó junto a Thomas Bodmer. Posteriormente, en 1998 se reunieron otros volúmenes y manuscritos elaborados entre 1981 y 1990, año del fallecimiento del escritor, incluyendo un volumen con su obra póstuma, lo que aumentó la obra completa en ocho volúmenes, ordenados cronológicamente y por géneros. Esta última recopilación de su obra en 37

---

<sup>6</sup> Las citas traducidas por la autora estarán indicadas con la abreviatura [trad. a.] seguidas de la referencia bibliográfica concreta y el texto original en alemán.

<sup>7</sup> Dürrenmatt, F.: *Das Sterben der Pythia*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 24.

Dürrenmatt, F.: *La muerte de la Pitia*. [Trad. Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

<sup>8</sup> Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 7

Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*. [Trad. Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

<sup>9</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst. Essays. Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 32.

Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte. Ensayos, poemas y discursos*. [Trad. Ricard Vilar]. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.



volúmenes será que utilicemos mayoritariamente para las citas y referencias bibliográficas en el presente trabajo<sup>10</sup>.

Por otro lado, en lo que se refiere más concretamente a la estructura del presente trabajo cabe destacar que hemos querido empezar con una breve presentación del autor y su trayectoria literaria, para facilitar al lector la contextualización y comprensión de las distintas etapas de la evolución literaria y personal de Friedrich Dürrenmatt. Todo el trabajo aparecerá articulado en torno a tres capítulos principales que a su vez se centrarán en los tres ejes arriba expuestos, esto es, la mitología, la filosofía y la ciencia.

De este modo, en el primer capítulo se describirá la influencia que han tenido los mitos griegos en la obra artística de Dürrenmatt. Al igual que los humanistas del siglo XV, Dürrenmatt vuelve su mirada hacia la Grecia clásica y sus mitos y tragedias más destacados, encontrando en éstos la inspiración necesaria para elaborar una serie de arquetipos que utilizará como símiles de la naturaleza humana en sus ficciones. Sin embargo, la ambigüedad propia de los mitos permite que pueda haber diferentes interpretaciones, lo que Dürrenmatt también pretenderá con sus ficciones convertidas en metáforas de la realidad.

Entre los principales mitos utilizados por el escritor y seleccionados para este trabajo están el mito del Minotauro y el laberinto, el mito de Edipo Rey y el mito de Prometeo. Con relación a dichos mitos, las obras que se analizarán son las siguientes: *Dramaturgie des Labyrinths* (1972-1978)<sup>11</sup>, *Minotaurus, eine Ballade* (1985)<sup>12</sup>, *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>13</sup> y *Prometheus: Dramaturgie eines Rebellen* (1981-90)<sup>14</sup>. La

---

<sup>10</sup> Dürrenmatt, F.: Werkausgabe in 37 Bänden. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. En lo sucesivo esta obra completa aparecerá en las notas a pie de página bajo la abreviatura WA37 y el volumen correspondiente.

<sup>11</sup> Dürrenmatt, F.: *Labyrinth, Stoffe I-III*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 28.

<sup>12</sup> Dürrenmatt, F.: *Minotaurus. Der Auftrag*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 26.

<sup>13</sup> Óp. cit.

<sup>14</sup> Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge. Der Pensionierte*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 37.

elección de estos mitos y textos no ha sido fortuita sino que tras numerosas lecturas en torno a la interpretación de los mitos griegos y su conexión con la producción literaria de Dürrenmatt, hemos considerado que son estos mitos y no otros los más relevantes por su importancia para el conjunto de la obra literaria del escritor. Así, por ejemplo, Minotauro sería el símil del individuo desorientado en un mundo desconocido, Edipo sería el símil de lo inevitable, mientras que Prometeo sería el símil del rebelde y de la racionalidad humana para el escritor.

En términos generales, se puede afirmar que en los mitos encontramos arquetipos arcaicos que están presentes en todas las culturas. Dürrenmatt recrea estos arquetipos para hablar del ser humano y de sus emociones. En la interpretación del literato los mitos clásicos se transforman cobrando nuevos matices, como por ejemplo su versión “humanizada” del Minotauro en *Minotaurus, eine Ballade* (1985), donde el animal es presentado como víctima del engaño inhumano de Teseo. Por su parte, el mito de Edipo es transformado por Dürrenmatt de tal manera que lo que en el mito clásico es el destino, en la versión del escritor es sustituido por el azar, o como él lo denomina *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) de una historia. Por último, y en lo que se refiere al mito de Prometeo, éste es recreado por Dürrenmatt como el dios que “humanizó” a los seres humanos otorgándoles la condición de la mortalidad. Lejos de enfocar esta condición como un castigo, como sucede en el mito clásico, en la versión de Dürrenmatt el ser humano se enfrenta ahora a las consecuencias de esta situación: puede por una parte inventarse un mundo superior, con un Dios único, que justifique la existencia del ser humano y su esperanza de inmortalidad, o puede por otra parte, aceptar su mortalidad, y dotado como está de razón, encontrar el sentido de su existencia en sí mismo. Esta última sería la postura del escritor suizo, que no ve la posibilidad de justificar racionalmente la existencia de Dios, como se refleja en el texto elegido para su análisis.

Tras haber realizado un exhaustivo y detallado análisis de la presencia de la mitología griega en gran parte de la producción literaria de Dürrenmatt, en el segundo capítulo de la presente tesis doctoral abordaremos la influencia de la madre de todos los saberes, es decir, de la filosofía, especialmente de la epistemología y de la ética en la obra literaria del escritor.

Dürrenmatt realizó estudios de Filosofía entre 1941 y 1946 en Berna y Zúrich. Sus escritos demuestran una gran erudición y conocimiento de la Historia de la Filosofía europea, desde los filósofos griegos hasta el siglo XX. Consideramos que los filósofos seleccionados para este capítulo son los más representativos para mostrar la influencia de la filosofía en la cosmovisión y la literatura de Dürrenmatt, aunque no son la totalidad de los filósofos que Dürrenmatt menciona como importantes para él en su obra autobiográfica *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>15</sup>, ya que la presente tesis no se limita a analizar solamente la influencia de la filosofía en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt.

Hemos querido comenzar el capítulo con la influencia de un filósofo clásico griego como fue Platón (427 a.C.-347 a.C.), cuyo pensamiento inspiró los primeros escritos de Dürrenmatt como *Die Stadt* (1947)<sup>16</sup>, que reproduce el mito platónico de la caverna. De esta manera se puede ver perfectamente la relación temática con el primer capítulo del presente trabajo, en el cual se analiza el mito del Minotauro y el laberinto. Además de esta influencia temática, Dürrenmatt menciona la filosofía de Platón en otros escritos como su discurso *Kunst und Wissenschaft* (1984)<sup>17</sup>, donde relaciona la física contemporánea con la concepción platónica de la matemática, al tiempo que hace una crítica a la filosofía idealista del pensador griego.

A Dürrenmatt le interesa mucho la teoría del conocimiento, es decir, la parte de la filosofía que analiza la capacidad y los límites que tiene el ser humano a la hora de

---

<sup>15</sup> Dürrenmatt, F.: *Turmbau, Stoffe IV-IX*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 28.

<sup>16</sup> Dürrenmatt, F.: *Aus den Papieren eines Wärters*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 19.

<sup>17</sup> Dürrenmatt, F.: *Versuche. Kants Hoffnung*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 36.

conocer. Hay que destacar en este sentido la influencia por parte de Dürrenmatt del pensamiento de Kant (1724-1804) y sus tres grandes preguntas: ¿qué puedo conocer?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me cabe esperar?, en definitiva, ¿qué es el ser humano?, formuladas en su *Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)* (1781)<sup>18</sup>. Por otra parte, Dürrenmatt siempre hace mención de la distinción que ya hiciera Kant entre conocimiento y creencia, tanto por motivos personales como por motivos de índole epistemológica. El literato creció en un ambiente religioso, ya que su padre era pastor protestante y su madre una ferviente creyente. La imposibilidad de justificar racionalmente la existencia de Dios, declarada por Kant, le sirvió al joven escritor para posicionarse en contra de las creencias paternas y comenzar el camino del ateísmo que ha caracterizado la mayor parte de sus escritos de madurez, escritos donde el tema religioso ha ocupado siempre un lugar importante. Por otra parte, establecer los límites del conocimiento, como hiciera Kant, es una de las cuestiones epistemológicas más reiteradas por el escritor, que opina que los seres humanos estamos limitados y que no podemos obtener un conocimiento absoluto de nuestro mundo.

Pero la inspiración kantiana no solamente abarca la teoría del conocimiento, sino también su planteamiento ilustrado respecto al ser humano. En este sentido Kant destaca la libertad como la base fundamental de la acción humana moral. También Dürrenmatt recoge este planteamiento de manera explícita en muchos de sus escritos, considerando la libertad individual como la condición imprescindible de los seres humanos que ha de ser complementada con la justicia, que sería el valor fundamental de la convivencia entre individuos, según manifiesta el autor en múltiples escritos y entrevistas.

Además de Kant, otro filósofo que influyó mucho en el escritor suizo fue Søren Kierkegaard (1813-1855) y su filosofía existencialista que destaca la importancia del individuo sobre todas las cosas. La dicotomía entre la esfera del individuo y la esfera de lo colectivo ha sido muy cuestionada por Dürrenmatt en muchas de sus obras

---

<sup>18</sup> Kant, I.: *Crítica de la Razón Pura*. [Trad. Pedro Rivas]. Madrid: Alfaguara, 1984.

dramáticas, en las que el individuo se enfrenta de manera solitaria a las circunstancias adversas sin poder salir triunfante de este enfrentamiento. En lo que respecta la literatura producida por Dürrenmatt, el existencialismo de Kierkegaard marcó también una manera de expresar la realidad desde lo subjetivo e individual, lo que influyó en la concepción del hombre del literato haciendo del individuo el eje alrededor del cual giran sus ficciones. Este individuo será un sujeto libre que debe elegir sus acciones de manera responsable, pero que en los relatos del escritor se verá a menudo sorprendido por el azar que irrumpe de manera inesperada en las vidas de los protagonistas haciendo que toda la historia cambie de rumbo. El individuo como sujeto de conocimiento y de acción no podrá en muchas ocasiones solucionar los conflictos en los que se ve inmerso en los dramas y relatos de Dürrenmatt, por lo que lejos de ser un héroe trágico, capaz de recomponer una situación adversa, Dürrenmatt lo denomina *héroe cómico*, ya que su acción no produce el efecto deseado o *héroe irónico*, que persiste en una acción a sabiendas de que no va a conseguir nada. La influencia de Kierkegaard en la cosmovisión de Dürrenmatt deberá ser entendida en este sentido, y no en cuanto a la forma de entender la religión por parte del filósofo danés.

No solamente los dos filósofos mencionados han ejercido su influencia en la literatura de Dürrenmatt. También cabe destacar, según nuestro criterio, la influencia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) en la cosmovisión del escritor, al menos en los aspectos que se detallan a continuación. Al igual que Dürrenmatt, Nietzsche fue un gran conocedor de la literatura clásica griega. La crítica nietzscheana a la cultura occidental a partir de Platón se extendió a todos los ámbitos incluyendo la filosofía, la moral y la religión. Lo más destacable del pensamiento de Nietzsche en relación al presente trabajo es su crítica a la epistemología racionalista con su pretensión de captar la verdad o esencia del mundo mediante los conceptos. En este sentido, Nietzsche destaca el carácter metafórico del lenguaje, cuestión que Dürrenmatt enfocará de manera semejante en sus obras literarias; así ambos consideran el

lenguaje y los conceptos como convencionales. Nietzsche plantea un concepto de verdad pragmatista y perspectivista, rehuendo las verdades absolutas de la metafísica racionalista, aspecto que encontraremos igualmente reflejado en muchos escritos de Dürrenmatt.

Para finalizar el capítulo de las influencias de la filosofía en la literatura de Dürrenmatt podríamos mencionar la influencia del filósofo alemán Hans Vaihinger (1853-1933) y su *ficcionalismo* o *filosofía del como si*, que marcaron la manera de concebir la literatura del escritor. El carácter hipotético del conocimiento que se desprende del ficcionalismo de Vaihinger es retomado por el literato que plantea con sus ficciones modelos o hipótesis de trabajo que pueden considerarse “como si” fueran reales, es decir, que aunque ficticias tienen la pretensión de hacer reflexionar al espectador o al lector sobre una realidad que el escritor presenta como posible aunque nos parezca improbable. Esto convierte a la ficción en una plataforma para el conocimiento de la realidad, que Dürrenmatt considera una realidad interpretable desde muchos puntos de vista. El espectador o lector de dicha ficción puede preguntarse qué ocurriría si la situación presentada en el escenario fuera real, y es invitado de esta manera a la reflexión acerca de un conflicto en el que no le es fácil elegir o encontrar una solución, si es que hay una. Pero, tal y como se justificará más adelante en este trabajo, la intención del escritor nunca fue dar una solución con su teatro o sus narraciones, sino más bien incitar a una reflexión crítica. Se puede deducir de esto que para Dürrenmatt las ficciones literarias son una forma de dar a conocer nuestro mundo, convirtiéndose en lo que el autor acabó denominando a menudo “*Gegenwelt*”, que hemos traducido en este trabajo como “*contramundo*”, es decir, una especie de ficción que no imita la realidad, sino que le opone o propone una imagen alternativa, distorsionada a veces, que sirve de metáfora de dicha realidad. De esta manera el autor consigue escudriñar el mundo y hacerse una imagen del mismo mediante la creación literaria.

Todos los filósofos mencionados han dejado su huella en la literatura y la cosmovisión de Dürrenmatt como hace constar el autor en un buen número de textos y entrevistas.

El relato que hemos elegido para ilustrar este segundo capítulo, *Die Brücke* (1982/90), pertenece a su obra autobiográfica de madurez *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>19</sup> en la que trabajó durante más de 20 años y que fue publicada poco antes de su fallecimiento en 1990. En un principio, el relato formó parte de la narración *Prometheus* (1981-90)<sup>20</sup>, analizado en el primer capítulo de la presente tesis, lo que marca una continuidad temática en las obras elegidas para este trabajo de investigación. El tema central de este relato será el de la posibilidad de la verdad en el conocimiento, problema clásico de la epistemología. Partiendo de la noción aristotélica de verdad como correspondencia entre el pensamiento y los hechos, Dürrenmatt nos planteará en este relato una ficción en la que nos conducirá a la conclusión de que no podemos llegar a conocer verdades absolutas, sino solamente certezas probables, por lo indeterminado de nuestro mundo y la influencia de las creencias subjetivas en el conocimiento. A través de la ficción el autor trata un tema epistemológico y nos demuestra de nuevo su gran conocimiento de la filosofía y de la ciencia, pero también su interés por las cuestiones sociales y políticas.

En el tercer y último capítulo de la presente tesis hemos querido abordar una disciplina diferente –la ciencia– cuya influencia en la cosmovisión y la literatura de Dürrenmatt es patente, analizando la temática de muchas de sus obras literarias e incluso pictóricas. Apuntes biográficos dan cuenta del interés que el literato sintió desde niño por la astronomía y posteriormente por la física y la cosmología. Según el escritor, no hay nada que haya repercutido tanto el mundo como la ciencia. Siendo ésta una construcción mental del ser humano, volvemos de nuevo sobre el tema del conocimiento. Los nuevos patrones de la ciencia del siglo XX han cambiado no solamente el panorama científico con sus leyes estadísticas, sino también la cosmovisión del ciudadano corriente. El relativismo, la indeterminación y la incertidumbre han pasado gradualmente de ser meros conceptos científicos a extenderse e invadir también el terreno de lo social.

---

<sup>19</sup> Dürrenmatt, F.: óp. cit.

<sup>20</sup> Dürrenmatt, F.: óp. cit.

A lo largo de este tercer capítulo trataremos la incorporación de los paradigmas científicos derivados de la *teoría de la relatividad* y de la *mecánica cuántica* en la literatura de Friedrich Dürrenmatt, así como las consideraciones críticas del literato suizo acerca de las consecuencias negativas de la mala gestión de los inventos científicos, es decir, de la tecnología. Con respecto a lo primero, veremos el tema del conocimiento desde la perspectiva de la ciencia con influencias de la *teoría evolucionista del conocimiento* de Gerhard Vollmer (1943) o el *subjetivismo selectivo* de Arthur Eddington (1882-1944).

Como elemento más destacable de la incorporación de los modelos científicos derivados de la mecánica cuántica destacamos la incorporación del azar a la temática presente en las obras de Dürrenmatt, convertido en *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) como seña de identidad de múltiples dramas y ficciones del escritor.

Para ilustrar estos aspectos anteriormente mencionados analizaremos su comedia *Die Physiker* (1962)<sup>21</sup> en el que Dürrenmatt nos presenta una historia que se desarrolla entre científicos que representan personajes históricos como Newton (1642-1727), Einstein (1879-1955) y Möbius (1790-1868) y que tiene lugar en un manicomio, mostrándonos diversos paradigmas de la ciencia, desde el mecanicismo newtoniano a la teoría de la relatividad y la concepción no euclidiana de la matemática. La obra seleccionada sigue además un hilo conductor que la une al relato *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>22</sup>, analizado en el primer capítulo de este trabajo volviendo en este sentido sobre el tema del azar y el determinismo. Por ende, Dürrenmatt plantea en *Die Physiker* (1962) el tema de las consecuencias negativas de la investigación científica, es decir, de la tecnología cuando supone una amenaza para el ser humano. ¿Deben ser los científicos responsables de las consecuencias de sus descubrimientos? En el epílogo del drama, el dramaturgo nos da claves para la interpretación del mismo, mostrando

---

<sup>21</sup> Óp. cit.

<sup>22</sup> Óp. cit.



su posicionamiento crítico hacia la tecnología en este sentido. Según Dürrenmatt, el problema no es la ciencia, sino la mala gestión política e ideológica de la misma, ya que la razón instrumental no puede estar por encima de los valores éticos.

Los tres capítulos aquí descritos nos han llevado tras un análisis detallado a la conclusión de que Friedrich Dürrenmatt no es solamente un escritor de ficciones, sino un intelectual que pensaba que el arte también es una forma de conocimiento y esclarecimiento de nuestro mundo. Sus historias nos presenten complejos entramados de relaciones humanas, dilemas morales y profundas reflexiones implícitas y explícitas acerca de la naturaleza humana. Por todo ello, además de la trama que se desarrolla en estas ficciones, encontramos una cosmovisión que tiene sus raíces en la mitología, la filosofía y la ciencia. En vista de las obras analizadas en la presente investigación podemos afirmar que el espíritu crítico, la reivindicación de libertad y justicia para todos los seres humanos marcan el carácter humanista de Friedrich Dürrenmatt y hacen de él un artista completo, escritor y pintor, inquieto y siempre dispuesto a revisar lo pensado y escrito. Por ello, aunque no fuera ni filósofo ni científico en sentido estricto, sus escritos incorporan estos conocimientos, resultando a veces densos y complejos, pero aportando siempre argumentaciones refinadas y bien construidas lógicamente.

Tras estos tres capítulos principales, se ha incluido en la presente tesis una detallada bibliografía, tanto de la literatura primaria de Friedrich Dürrenmatt, como de la extensa literatura secundaria acerca del escritor y las obras de consulta para llevar a cabo el presente trabajo de investigación. Cierran esta tesis una cronología y biografía sucinta del escritor y un anexo con algunas de sus pinturas relacionadas con el contenido del presente trabajo.

La actualidad de los temas tratados por Friedrich Dürrenmatt en su obra literaria nos llevan a un rotundo convencimiento de que el presente trabajo de investigación puede aportar claves para conocer e interpretar sus ficciones literarias en relación a una

## INTRODUCCIÓN

---

cosmovisión ligada a la filosofía y la ciencia, por lo que el interés que puedan suscitar las obras analizadas en esta tesis no solamente se limitará a los amantes de la literatura, sino que se extenderá asimismo a lectores vinculados a otras disciplinas.

# PRESENTACIÓN

---

Friedrich Dürrenmatt nació el 5 de enero de 1921 en Konolfingen en el cantón de Berna en Suiza. Su padre Reinhold Dürrenmatt fue pastor protestante de esa localidad hasta 1935 y su madre era una creyente activa que organizaba charlas religiosas para las mujeres del pueblo. Durante su infancia Dürrenmatt fue un chico solitario y dado a las imaginaciones. Su padre le relataba los mitos griegos, por lo que estaba familiarizado con las leyendas del Minotauro, de Edipo, de Hércules, etc. Por otra parte, su madre le contaba historias de la Biblia, lo cual influyó claramente en el joven Dürrenmatt, que trasladó estas influencias posteriormente a su literatura y a su pintura.

Fue precisamente el dibujo su primera afición. Esta faceta del escritor ha sido tratada en el presente trabajo solamente en relación con las obras literarias analizadas, a pesar de que Dürrenmatt no dejó nunca de pintar, por lo que esta inclinación del artista podría servir de tema para otros trabajos de investigación posteriores. “A mi hermana y a mí nos retrató el pintor del pueblo. Desde entonces pinté y dibujé durante horas en el estudio del maestro. Los temas: diluvios y batallas suizas.”<sup>23</sup>

Dürrenmatt no fue un buen estudiante en su juventud, aunque siempre le gustó la lectura. Su padre quería que estudiara Teología, pero el joven estaba decidido a ser pintor. No llegó a estudiar Artes, desanimado por las opiniones de algunos profesores de dibujo a los que su madre había enviado los cuadros del joven Dürrenmatt. En esa época estaba muy de moda el impresionismo con una mezcla de realismo, y el estilo de Dürrenmatt, que nunca fue realista, sino más bien expresionista no encajaba en absoluto con las tendencias del momento.

---

<sup>23</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. Ricard Vilar], óp. cit., p. 14.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 11, “Meine Schwester und ich wurden vom Dorfmalers gemalt. Stundenlang malte und zeichnete ich von nun an im Atelier des Meisters. Die Motive Sinntfluten und Schweizerschlachten.”

No obstante, la cantidad de pinturas realizadas por Dürrenmatt a lo largo de su vida le llevaron a exponer por primera vez sus obras en 1976, en el hotel Rôcher de Neuchâtel. Nunca tuvo intención de mostrar públicamente su obra pictórica, debido a la crítica recibida en su juventud, así que concibió sus cuadros como regalos para su esposa Lotti, a la cual los dedicó. Dos años después, hizo una exposición más amplia en la galería Daniel Keel de Zúrich. El catálogo de la exposición se publicó bajo el título *Bilder und Zeichnungen* (1978)<sup>24</sup>. En 1985 expuso por tercera vez su obra pictórica, en esta ocasión en el Museo de Historia de Neuchâtel.

Sin embargo, no es por su faceta como pintor por la que Dürrenmatt ha pasado a formar parte de las celebridades de mayor renombre en la Confederación Helvética, sino más bien por ser uno de los grandes exponentes de las letras en lengua alemana del siglo XX.

Aunque dominó múltiples géneros literarios -novela, poesía, ensayo, teatro, etc.- el escritor suizo obtuvo sus mayores éxitos como dramaturgo. Desde 1947 hasta 1978 se dedicó principalmente a este género, aunque también escribió novelas y guiones radiofónicos para la radio alemana. Posteriormente a esta fecha, Dürrenmatt escribió, sin embargo, su última obra teatral en 1983, *Achterloo*<sup>25</sup>, tras la cual pasó definitivamente a la prosa con ensayos y novelas, debido a que el teatro ya no le satisfacía como medio de expresión de sus ideas.

Friedrich Dürrenmatt comienza su carrera literaria en Suiza en plena posguerra de la Segunda Guerra Mundial, época en la que la literatura en lengua alemana estaba sufriendo una gran convulsión. Muchos de los escritores alemanes habían tenido que exiliarse durante el periodo nazi. Por otra parte, el teatro alemán estaba en plena crisis de aceptación, ya que recordaba la propaganda nacionalsocialista. Aparecen en este momento dos estandartes de la literatura suiza escrita en alemán: Friedrich

---

<sup>24</sup> Dürrenmatt, F.: *Bilder und Zeichnungen*. [Ed. Christian Strich]. Zürich: Diogenes Verlag, 1978.

<sup>25</sup> Dürrenmatt, F.: *Achterloo*. *Achterloo I. Rollenspiele. Achterloo IV*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 18.

Dürrenmatt y Max Frisch (1911-1991). Ambos pudieron disfrutar de los medios y las posibilidades que les ofrecían los teatros de Zúrich y Basilea.

El primer drama de Dürrenmatt *Es steht geschrieben*<sup>26</sup>, se estrenó el 19 de abril de 1947 en el Schauspielhaus de Zúrich. Comienza la época de lo que el dramaturgo denominó *teatro universal (Weltheater)*, mediante el cual el escritor pretendía tratar temas universales utilizando sus piezas como símiles de la realidad. Durante esta etapa que duró hasta 1978, año en que Dürrenmatt hace su despedida de los teatros, cosechó importantes éxitos, pero también muchas críticas por lo irónico y ácido de muchos de sus espectáculos, a veces difíciles de entender para el público.

En 1954 Dürrenmatt escribió una teoría teatral titulada *Theaterprobleme* que posteriormente sería recopilada en el volumen *Theater* (1998)<sup>27</sup>, donde reivindica la comedia como única forma teatral representativa de la época. Las condiciones sociales y políticas de ese momento no podían ser plasmadas, según el autor, mediante una tragedia, género que en la Antigüedad se representaba para todo el pueblo, ni tampoco con el teatro moralizante de Schiller (1759-1805), que era uno de los autores más populares entre el público de habla alemana. Opina el escritor que en el siglo XX el teatro se había convertido en algo elitista, únicamente reservado a unos cuantos. La pretensión de Dürrenmatt con su teatro es hacer visible el presente a un público dispuesto a la crítica. Por esta razón elige la comedia como la ficción que puede atrapar al espectador por lo grotesco que tiene lugar en el escenario. En palabras del propio autor:

Sólo nos representa la comedia. Nuestro mundo ha desembocado en lo grotesco de la misma manera que nos ha llevado a la bomba atómica, al igual que los cuadros de El Bosco, que también resultan grotescos. Pero lo grotesco es solamente una expresión sensorial, su paradoja sensible, la figura de lo amorfo, la cara de un mundo sin rostro; de la misma manera que nuestro pensamiento parece no poder prescindir del concepto de lo paradójico, el arte

---

<sup>26</sup> Dürrenmatt, F.: *Es steht geschrieben. Der Blinde*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 1.

<sup>27</sup> Óp. cit.

tampoco, ni nuestro mundo que sólo existe por la bomba atómica, por miedo a ella.<sup>28</sup>

El dramaturgo parte de la base de que si el arte tiene una función, ésta debe ser la de representar lo concreto. Esto se consigue sobre todo mediante la comedia. La comedia entra en la vida cotidiana, trata de personajes concretos - políticos, artistas o filósofos - y no de figuras abstractas como la tragedia. La tragedia como creación artística presupone un mundo dado, una mitología previa conocida por el público. La comedia, sin embargo, representa un mundo no constituido, en devenir, un mundo que está haciendo las maletas, utilizando una expresión del escritor.

El humor, tantas veces reivindicado por el autor, permite el distanciamiento necesario para la reflexión. “El humor es la máscara de la sabiduría”<sup>29</sup>. Las comedias de Dürrenmatt representan el drama de la humanidad. En ellas afloran las contradicciones del ser humano, sus sentimientos profundos, su impotencia, su dificultad para tomar decisiones, etc. Este entramado de relaciones humanas está enmarcado en escenarios que representan catástrofes naturales o bélicas, atmósferas irrespirables, manicomios, cavernas, etc. El laberinto como entorno humano será uno de los símiles más recurrentes. En palabras del propio autor, “Del enfrentamiento con ella [la ciudad de Berna] surgieron los dos motivos alrededor de los cuales gira mi pensamiento desde entonces: el laberinto y la rebeldía. Motivos y motivaciones al mismo tiempo”<sup>30</sup>.

Las relaciones humanas que se muestran en sus obras dramáticas son casi siempre infructuosas y frustradas. La relación con el *otro* suele ser destructiva, como también

---

<sup>28</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Theater*, óp. cit., p. 62, „Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteke geführt wie zu der Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, sein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr.”

<sup>29</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Politik*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 34, p. 163, “Der Humor ist die Maske der Weisheit.”

<sup>30</sup> (La frase entre corchetes es de la autora). [Trad. a.], *ibíd.*, p. 174, “Aber aus der Auseinandersetzung mit ihr entstanden die Motive um die mein Denken seitdem kreist: das Labyrinth und die Rebellion: die Motive und die Motivation gleich.”

lo es el encuentro del Minotauro con Teseo. No hay salida de los laberintos que Dürrenmatt nos muestra en sus obras dramáticas. Los personajes estarán sometidos con frecuencia al engaño, la traición o la mentira y se verán impotentes para afrontar sus circunstancias personales o sociales. En cierto modo diremos que la justicia, que será uno de los temas importantes en sus obras dramáticas, no podrá abrirse camino. Podría afirmarse que un fatalismo acecha a todos sus personajes, sin embargo, todos ellos eligen libremente, no están determinados por el destino, como sucedería en la tragedia griega, sino que el azar marca la trayectoria de sus vidas. De esta forma, los enunciados de la física contemporánea, basados en los principios de incertidumbre y el azar cobran realidad literaria en las piezas de Dürrenmatt, siendo utilizados como recursos estilísticos en la teoría teatral del dramaturgo suizo<sup>31</sup>.

Consideramos interesante detenerse un poco más en la teoría teatral mencionada de Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (1954)<sup>32</sup>, ya que es fundamental para entender aspectos básicos de la producción literaria del escritor.

Para empezar hablaremos de lo que Dürrenmatt denomina *ocurrencia* (*Einfall*). Así, mientras que la principal función de la tragedia es crear la *identificación* entre el público y lo que se está representando, es decir la catarsis, la comedia por el contrario, crea distancia. Esto se consigue mediante la ocurrencia. En la tragedia no hay ocurrencia; el tema es conocido y sólo es recreado durante la representación. De ahí que existan pocas tragedias que hayan sido inventadas. En las comedias de Aristófanes (448 a.C.-385), que no se nutren de los mitos, sino de sus propias ocurrencias, el tema ya no está relacionado con los dioses o con el destino, sino con personajes y situaciones concretos de su época. “Aristófanes, sin embargo, vive de la ocurrencia, es ocurrencia, lo que era una rareza entre los artistas griegos.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> En el capítulo III se tratará de manera explícita la relación de la literatura Dürrenmatt con la ciencia del siglo XX.

<sup>32</sup> Óp. cit.

<sup>33</sup> [trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden I*. Zürich: Verlag der Arche, 1966, p. 132, “Aristophanes jedoch lebt vom Einfall, ist Einfall, insofern eine Merkwürdigkeit unter den griechischen Künstlern.”

Mientras que la tragedia tiene como uno de sus principales objetivos sobrecoger al público, la comedia, por el contrario, consigue hacerle reír. Solamente nos puede sobrecoger aquello con lo que nos identificamos, y solamente nos puede hacer reír aquello de lo que nos distanciamos. Dürrenmatt opina que el ser humano es una víctima impotente de las circunstancias, y en este papel de víctima está desposeído de su esencia como ser humano, lo cual resulta cómico y grotesco a la vez.

Mediante la ocurrencia en la comedia se posibilita que el público anónimo se convierta en público de verdad. “La ocurrencia convierte a los numerosos visitantes del teatro en una masa que puede ser atacada, seducida y engañada con el fin de que escuche cosas que de otra manera no escucharía.”<sup>34</sup>

Por el contrario, en la tragedia el héroe trágico asume su culpa, da la cara. Afirma Dürrenmatt que las circunstancias sociales del siglo XX no permiten ya al individuo de su tiempo detectar ni culpables ni responsables. Por esta razón, en las comedias del dramaturgo los personajes que pretenden sacrificarse en pro de la humanidad no consiguen su fin, presentándose el azar como elemento distorsionador. Esto hace que en la mayor parte de sus piezas teatrales el personaje central pase de ser héroe trágico a convertirse en héroe cómico. Así lo expresa Dürrenmatt, “La tragedia supone culpa, necesidad, medida, visión de conjunto, responsabilidad. En la chapuza de nuestro siglo, en ese final de fiesta de la raza blanca, ya no hay culpables ni responsables.”<sup>35</sup>

Esta manera de hacer comedias, creando un mundo propio o adaptando obras teatrales clásicas, significa para Dürrenmatt una forma de libertad. La risa implica libertad, mientras que el llanto implica necesidad, ya que es inevitable. Según el autor, los dirigentes políticos se mofan de las canciones de protesta, pero temen el ridículo. La parodia se convierte así para el escritor en una forma de expresión artística que puede aplicarse a géneros tan distintos como la novela, la pintura, la música, etc. En

---

<sup>34</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 64, “Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würden.”

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 62, “Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesen Kehraus der weissen Rasse gibt es keine Schuldigen und keine Verantwortlichen mehr.”



una conversación con el periodista austríaco F. Kreuzer titulada *Die Welt als Labyrinth* (1982), publicada en *Gespräche 1961-1990*<sup>36</sup>, el escritor afirma que la comedia es una forma de superar el laberinto, estar en los muros del mismo y jugar.

En la concepción teatral de Dürrenmatt la tragedia y la comedia son conceptos formales, modelos teatrales de comportamiento, figuras estéticas que versan sobre lo mismo de diferentes maneras. En su epílogo a *Frank der Fünfte* (1960), (*Standortsbestimmung*)<sup>37</sup>, Dürrenmatt afirma que más que pensar acerca del mundo, él inventa otros mundos posibles, otras relaciones humanas que confronta con la realidad existente.

Otra característica del teatro de Dürrenmatt es el empleo de *lo grotesco* como recurso estilístico reflejando las condiciones sociales y políticas de su época. El escritor distingue en este sentido entre dos acepciones del término *grotesco*: así, por un lado, le confiere un sentido romántico, como aquello que provoca un sentimiento de rechazo (un fantasma, por ejemplo) y, por otro, le da un sentido teatral que estaría relacionado con el recurso del *distanciamiento*. Lo grotesco sería pues una figura estilística externa que permite referirse a nuestro tiempo sin ser una crónica o un reportaje. La comedia clásica, como la entendía Aristófanes, puede referirse a acontecimientos y personajes de ese momento gracias a la utilización de personajes grotescos, que crean la distancia suficiente entre lo que se representa y el público presente. Lo grotesco pretende enfrentar al público con la realidad de su tiempo ofreciendo imágenes desagradables y repulsivas que hacen de “*contraimágenes*” (*Gegenbilder*) de dicha realidad. Lo grotesco se extiende en sus obras teatrales tanto a los personajes como a su forma de hablar, así como a los decorados. De esta manera se puede expresar lo irracional, lo demente, en definitiva reflejar lo grotesco del propio

---

<sup>36</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, vol. 3. Zürich: Diogenes Verlag, 1996.

<sup>37</sup> Dürrenmatt, F.: *Frank der Fünfte*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 6.

mundo. Dice Dürrenmatt en *Anmerkungen zur Komödie* (1952)<sup>38</sup> que lejos de ser el arte de los nihilistas es el arte de los moralistas.

Otro de los recursos que describe Dürrenmatt en su teoría teatral es el *distanciamiento*<sup>39</sup>, que tiene la finalidad de que el público vea lo representado con mirada ajena, con cierta distancia, incluso con desconfianza, y así poder provocar, en la medida de lo posible, su sentido crítico ante lo representado. La identificación, la catarsis, que según Aristóteles debe experimentar el público de la tragedia griega, implica una identificación con lo que allí está sucediendo. Sin embargo, en las comedias de Dürrenmatt el habitual fatal desenlace al que conduce la trama deja frío al público, porque éste no consigue identificarse con los personajes grotescos que aparecen en escena. Esta distancia les hace comprender mejor el tema de la obra. *El distanciamiento* es imprescindible para convertir la obra de teatro tanto en fuente de placer como en fuente de conocimiento. El teatro, entendido bajo este punto de vista, no sería, en consecuencia, el lugar de la ilusión, sino el lugar donde se viven experiencias que pueden hacer que el público tome una postura distinta al miedo o la desesperación y haga frente a las circunstancias.

De entre todos los recursos escénicos y literarios empleados por Dürrenmatt en sus obras, consideramos que el azar es quizá el más importante, especialmente en cuanto a su relación con la ciencia contemporánea, y es por ello que gran parte de la investigación aquí realizada versará sobre la explotación de dicho recurso por parte del autor. El azar es utilizado por Dürrenmatt como efecto moralizante. Opina el autor que al igual que las condiciones sociales actuales no pueden ser representadas mediante tragedias, tampoco podemos hoy en día aceptar el *fatum* o destino como concepción de vida, una vez que ya conocemos los descubrimientos de la mecánica cuántica.

---

<sup>38</sup> Dürrenmatt F.: *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*. Zürich: Diogenes Verlag. 1998. WA37, vol. 30, p. 25.

<sup>39</sup> El término *distanciamiento* o *efecto de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) fue acuñado por Bertolt Brecht en su Teatro Épico, y consiste en que la obra de teatro ha de centrarse en las ideas y decisiones que se proponen en la representación desde una distancia emocional, es decir, que no se intenta sumergir al público en un mundo ilusorio que le lleve a la identificación o catarsis con lo representado en el escenario.

Incorporar el azar en la comedia tiene la finalidad de sorprender al público, de manera que el desenlace sea casi siempre imprevisible. El azar está en estrecha relación con lo que Dürrenmatt llama el *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) de una historia, como ya hemos mencionado. En cierto modo, este rumbo lleva a un desenlace fatal, sin que los personajes puedan evitarlo. En su reinterpretación del mito de Edipo en *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>40</sup>, expone una nueva versión del mito clásico desde el punto de vista del azar, como se verá en el capítulo I de este trabajo. Considerando el azar como la improbabilidad que se ha hecho realidad en una ficción, podemos entrever el acercamiento por parte del autor a los patrones científicos contemporáneos de la física cuántica y el principio de incertidumbre en las ficciones de Dürrenmatt. *El peor rumbo posible* es un recurso literario, no una forma de ver el mundo. Afirma Dürrenmatt que para representar dramáticamente al ser humano hay que ofrecer situaciones extremas y catastróficas, lo cotidiano no interesa<sup>41</sup>.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que aunque para Dürrenmatt ya no tenga sentido hacer tragedias al modo griego, lo trágico sí sigue siendo posible en nuestros días. El dramaturgo lo extrae de la comedia como un momento terrible, como un terrible abismo. No es esta una postura derrotista ni desesperada. El público puede dar otra respuesta ante la obra dramática: puede responder con la no desesperación, con la firmeza de hacer frente al mundo.

Si unimos lo anteriormente dicho acerca de la predilección que Dürrenmatt tiene por las comedias y su recurso del *peor rumbo posible*, podemos ahondar en el perfil que muestran muchos de los protagonistas de sus piezas teatrales cuando deben enfrentarse a circunstancias hostiles e injustas. La expresión que Dürrenmatt utiliza para referirse a ellos es la de *hombre valiente* (*mutige Mensch*). “Todavía es posible mostrar al *hombre valiente*.”<sup>42</sup> Encontramos a este *hombre valiente* en muchas de sus

---

<sup>40</sup> Óp. cit.

<sup>41</sup> Ver entrevistas con el autor al respecto en *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4.

<sup>42</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Theater*, óp. cit., p. 63, “Es ist immer noch möglich den mutigen Menschen zu zeigen.”

comedias: sería el ciego en *Der Blinde* (1948)<sup>43</sup>, Rómulo, en *Romulus der Grosse* (1949)<sup>44</sup>, y en cuanto a *Die Physiker* (1962)<sup>45</sup>, estaría representado por Möbius. Todos esos personajes pretenden restablecer el orden del mundo en su corazón, pero las ficciones de Dürrenmatt, marcadas por *el peor rumbo posible*, convierten a estos individuos en *héroes cómicos*. En este sentido, el dramaturgo pone como ejemplo al personaje literario universal *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (1547-1616). En el prólogo a la versión francesa de *Frank V* (1960)<sup>46</sup>, Dürrenmatt afirma, "(...) la inspiración principal no la he extraído del teatro, sino de Cervantes, quien ha representado su época por medio de un personaje loco, como es sabido."<sup>47</sup>

Los héroes cómicos no consiguen reponer el daño ni superar la escisión entre el individuo y el colectivo, ya que su acción no consigue la justicia para el grupo. Estos *hombres valientes* están convencidos de la justicia de su acción, creyendo haber hallado una verdad que les vincula con la sociedad, pero consiguen todo lo contrario a lo planificado. Su sacrificio solamente tiene significado para ellos, para su interioridad en la que pretenden ordenar un mundo caótico; sin embargo, de cara al exterior no consiguen en modo alguno mejorar las circunstancias del colectivo. Esta situación paradójica entre la intención del individuo y el efecto sobre el colectivo, esta mezcla entre tragedia y comedia, llevan a Dürrenmatt a afirmar el carácter tragicómico de sus dramas.

En las comedias del dramaturgo la acción individual no suele ser fructífera para solucionar los conflictos planteados, destacando los rasgos cómicos e irónicos del personaje en cuestión. Estos *héroes* sirven de símiles de situaciones reales en las que el espectador se puede ver reflejado incitándole a la reflexión sobre lo que está sucediendo en el mundo real. Piensa Dürrenmatt que la acción aislada del individuo no es efectiva en nuestra sociedad, dirigida por poderes que a menudo son opacos y

---

<sup>43</sup> Óp. cit.

<sup>44</sup> Dürrenmatt, F.: *Romulus der Grosse*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 2.

<sup>45</sup> Óp. cit.

<sup>46</sup> Dürrenmatt, F.: *Frank V*. [Trad. de Feliu Formosa]. Colección Voz Imagen. Barcelona: Aymá Editora, 1965.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 14.

difíciles de comprender. La iniciativa individual es el principio y la base de todo cambio, pero debe coordinarse con los demás individuos que también forman parte de la sociedad. El autor opina que es precisamente la sociedad la que determina el tipo de teatro que se debe escribir en un momento determinado, por lo que el teatro en aquel momento debía elegir fábulas que apelaran a la conciencia del público, es decir, fábulas incómodas. Por esta razón, opina Dürrenmatt, es necesario aplicar el imperativo categórico kantiano<sup>48</sup> a la sociedad, lo que implica desarrollar una conciencia social. Hay que crear al espectador pensante, ya que la conciencia surge como un proceso de pensamiento. “La conciencia actual está pervertida. Ya no se formula: Yo soy bueno. Se formula: Los demás también son malos.”<sup>49</sup>

Acerca de la temática de las obras de teatro de Dürrenmatt podemos ver que todas ellas reflejan las reflexiones del dramaturgo acerca del ser humano, tanto en su dimensión individual como social con una finalidad moral, ya que en sus comedias se ponen sobre la mesa valores como la libertad, la justicia, el honor, etc.

Afirma el editor Heinz L. Arnold<sup>50</sup>, profundo conocedor de la obra de Dürrenmatt, que lo que le importaba al escritor era fundamentalmente lo universal. Los mundos ficticios de sus obras expresan las relaciones humanas de su época, pero son prototipos de comportamiento que van más allá del momento concreto. Las constantes referencias a la mitología griega, parecen indicar que el autor parte de la base de que la condición humana ha cambiado poco.

Entre los temas recurrentes que podemos encontrar en la obra de Dürrenmatt está el tema religioso, subyacente a lo largo de su obra, aunque desde un punto de vista

---

<sup>48</sup> En Kant, el imperativo categórico sería el criterio de la moralidad de una acción, la manera como la razón se impone a la voluntad de una forma incondicional y necesaria, en contra de cualquier deseo meramente subjetivo. Expresa el deber que ha de cumplirse por sí mismo, y no para conseguir alguna otra finalidad. En relación a la sociedad podemos citar el imperativo categórico siguiente: “obra de tal modo que te relaciones con la humanidad, tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre como un fin, y nunca sólo como un medio.”

<sup>49</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 1, p. 106, “Das heutige Gewissen ist pervertiert. Es lautet nicht: Ich bin gut. Es lautet: Die anderen sind ja auch schlecht.”

<sup>50</sup>H. L. Arnold (1940-2011) fue crítico literario y editor. Fundador de la revista literaria *Text+Kritik*, mantuvo entrevistas y conversaciones con muchos escritores famosos, entre ellos, Friedrich Dürrenmatt.

irónico y crítico. Dürrenmatt se afirma como ateo tras un proceso interior en el que la filosofía y la ciencia le llevan a la convicción de que Dios es una figura que puede entenderse como una ficción, pero no como una realidad trascendente. Siendo hijo de un pastor protestante y teniendo una madre vehementemente creyente, Dürrenmatt se vio inmerso en un ambiente religioso desde niño. La evolución personal del autor con respecto a la fe protestante va desde la rebeldía juvenil hacia las creencias paternas, hasta un ateísmo manifiesto en su madurez. El escritor, que en sus primeras obras como *Es steht geschrieben*<sup>51</sup> de 1947, deja un margen a la esperanza de salvación en el más allá, parece dudar acerca de esta posibilidad cuando reelabora la pieza en 1967 dando lugar a *Die Wiedertäufer*.<sup>52</sup> De manera que uno de los pilares de la religión protestante, la salvación en el más allá, es puesto en duda por el autor a partir de este momento.

Dürrenmatt pone de manifiesto la subjetividad de las creencias, descartando una justificación racional de las mismas y, en consecuencia, la imposibilidad de una comunicación entre Dios y el hombre, lo que se plasma en una visión apocalíptica del mundo en muchas de sus obras. Ya desde la niñez, y a través la mitología bíblica que le contara su madre, conoció escenarios como el diluvio universal, la torre de Babel, y otros castigos divinos que más tarde plasmaría tanto en su obra pictórica como literaria. Encontramos en muchos de sus dramas una temática directa o indirectamente religiosa, como se ha comentado en líneas anteriores. Así por ejemplo, en la obra de teatro *Die Physiker* (1962)<sup>53</sup>, que analizaremos en el tercer capítulo de este trabajo, el protagonista Möbius, en su locura fingida afirma que se le aparece el rey Salomón transmitiéndole sus conocimientos, hecho que es tomado en serio por la directora de la institución psiquiátrica en la que se encuentra internado con las consecuencias que más adelante expondremos.

Otro de los bloques temáticos más recurrentes en la obra literaria de Dürrenmatt estaría relacionado con las consecuencias de la ciencia. Esas consecuencias nefastas

---

<sup>51</sup> Óp. cit.

<sup>52</sup> Dürrenmatt, F: *Die Wiedertäufer*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 10.

<sup>53</sup> Óp. cit.

para el ser humano se plasman en obras como *Die Physiker* (1962)<sup>54</sup> o *Das Unternehmen der Wega* (1954)<sup>55</sup>; también podemos encontrar otras temáticas en la literatura del escritor suizo como pueden ser el poder corruptor del dinero en *Der Besuch der alten Dame* (1956)<sup>56</sup> y *Frank der Fünfte* (1960)<sup>57</sup>, los sistemas dictatoriales en *Die Frist* (1978)<sup>58</sup> y *Die Stadt* (1947)<sup>59</sup>, etc.

Pero, aunque hablemos de posibles bloques temáticos, como los anteriormente expuestos, hay también otros temas de fondo que impregnan todas sus obras como son la traición, la culpa, la fidelidad, la libertad etc., es decir, cuestiones relacionadas con los valores morales de carácter universal. Así, precisamente será la traición una de las cuestiones más presentes en sus obras literarias. Precisamente en su drama *Die Physiker* (1962)<sup>60</sup> el escritor plantea no solamente el tema de las consecuencias negativas de la investigación científica, sino también el de la traición, ya que los personajes traicionan a otras personas o incluso a sí mismos. En otras piezas teatrales como *Romulus der Grosse* (1949)<sup>61</sup>, Rómulo traiciona al Imperio Romano. En *Der Besuch der alten Dame* (1956)<sup>62</sup>, la protagonista es traicionada por su amante en su juventud, etc.

Sin embargo, no por incorporar cuestiones relacionadas con la moral en sus obras literarias, debemos concluir que Dürrenmatt sea un escritor moralista en sentido estricto, o que pretenda con su obra dramática dar una visión determinada del mundo, ya que el autor va mucho más allá de esa intención. Precisamente podemos destacar que Dürrenmatt siempre criticó todo intento de dar respuestas dogmáticas acerca del mundo y del ser humano, tanto ideológicas como artísticas. No se le puede considerar, por tanto, representante de un tipo de literatura revolucionaria o didáctica ligada a

---

<sup>54</sup> Óp. cit.

<sup>55</sup> Dürrenmatt F.: *Das Unternehmen der Wega*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 17.

<sup>56</sup> Dürrenmatt F.: *Der Besuch der alten Dame*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 5.

<sup>57</sup> Óp. cit.

<sup>58</sup> Dürrenmatt, F.: *-Die Frist*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 15.

<sup>59</sup> Dürrenmatt, F.: *Die Stadt*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 19.

<sup>60</sup> Óp. cit.

<sup>61</sup> Óp. cit.

<sup>62</sup> Dürrenmatt, F.: *Der Besuch der alten Dame*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 5.

una ideología determinada, como sería el caso de Bertolt Brecht (1898-1956). El propio Dürrenmatt manifestó en muchas ocasiones una postura contraria a la de Brecht en cuanto a la función de la obra literaria.

Lo que me separa de Brecht: él cree en un mundo que puede cambiar, siguiendo el lema: ciencia correcta-política correcta-ser humano correcto. Sin embargo ni el ser humano es 'correcto', ni la ciencia, ni la política. El mundo cambia a manos del ser humano, pero el ser humano no cambia y se convierte en víctima del mundo modificado por él.<sup>63</sup>

Ahora bien, aunque ambos autores presentan posturas claramente diferenciadas en cuanto a la función de la literatura, no podemos obviar la influencia de Brecht en la producción literaria de Dürrenmatt, especialmente notables en la teoría teatral de este último. Así, el teatro de Brecht está estrechamente ligado al denominado *Teatro Épico* (*Episches Theater*), también conocido como el *Teatro de la Alienación*. En el *Teatro Épico* se asume, como punto básico de partida que el propósito de la obra, más que el entretenimiento o el mimetizar la realidad, es presentar ideas e invitar al público a hacer juicios acerca de ellas. Los personajes no deben imitar a las personas reales, sino representar los lados opuestos de un argumento, mostrar arquetipos. El público debería siempre ser consciente de que está viendo una obra de teatro, y debería permanecer a una distancia emocional de la acción. En este sentido sí que se puede afirmar que son muchas las características del teatro de Brecht que coinciden con la opinión de Dürrenmatt. Por ejemplo Dürrenmatt también afirma que el teatro no debe imitar la realidad; asimismo, el efecto de *distanciamiento* que Brecht aplica en sus piezas de teatro es retomado en la teoría teatral de Dürrenmatt como hemos visto anteriormente. Brecht usaba la comedia para distanciar a su público de los hechos emocionales o serios, al igual que hiciera Dürrenmatt. Por el contrario, no compartirá ya con Brecht su marxismo, ni tampoco su concepción del teatro como plataforma

---

<sup>63</sup>[Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 3, p. 316, "Was mich von Brecht trennt: Er glaubt an eine Welt, die veränderbar ist, nach dem Motto: richtige Wissenschaft –richtige Politik-richtige Menschen. Nun ist weder der Mensch <richtig> noch die Wissenschaft, noch die Politik. Die Welt verändert sich durch den Menschen, aber der Mensch verändert sich nicht und fällt der durch ihn veränderten Welt zum Opfer."



política, partiendo de una idea o argumento para persuadir al público, sino que introducirá su concepto de *teatro universal* (*Welttheater*), con el que nos sitúa ante la realidad, pero sin inducirnos a una respuesta propuesta por el autor. “¿Debo ofrecer una solución? Ya dije una vez que lo peor que me podría imaginar es pasar por delante de una librería y ver en el escaparate un librito titulado <consuelo con Dürrenmatt> (...).”<sup>64</sup>

En una conversación con J. H. Sauter en 1966<sup>65</sup>, Dürrenmatt manifiesta su desacuerdo con la utilización del teatro como plataforma para exponer una opinión sobre una realidad circundante concreta. Para el autor la realidad constituye siempre la base de la obra dramática. Uno puede acercarse a esta realidad desde muy diferentes perspectivas o disciplinas como pueden ser la filosofía, la ciencia, la religión o el arte. Opina Dürrenmatt que el arte dramático debe ser una metáfora, una imagen de la realidad. El pensamiento dramático se constituye pues en una forma de hacer visible el mundo, pero no es ni debe ser entendida en modo alguno como la única.

Preguntado acerca de la capacidad del teatro para cambiar el mundo (tesis sostenida por Brecht), Dürrenmatt afirma que no se puede partir de esa base, ya que el efecto que produce la obra en el público no depende de la voluntad del escritor, sino de muchos factores. El escritor suizo afirma al respecto que “la humanidad cambia muy despacio, cambia dando grandes rodeos, cambia a partir de grandes equivocaciones. Así que pretender cambiar deliberadamente a la humanidad utilizando el teatro como instrumento, me parece un asunto bastante ilusorio.”<sup>66</sup>

Dürrenmatt se ha cuestionado en muchas ocasiones la finalidad de la obra literaria, como se puede deducir de sus entrevistas y artículos. En este sentido distingue entre

---

<sup>64</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 2., p. 161, “Darf ich eine Lösung anbieten? Ich habe einmal gesagt, das Schlimmste was ich mir vorstellen kann ist, dass ich an einer Buchhandlung vorbeigehe und dort im Fenster ein Büchlein sehe mit dem Titel <Trost bei Dürrenmatt>.”

<sup>65</sup> *Sinn und Form*, 18. Jahrgang. Heft 4. Berlin: Verlag Rütten & Loening, 1966. (Citado en Steinbach, D.: *Materialien. Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart: Klett Verlag, 1980).

<sup>66</sup> [Trad. a.], *Sinn und Form*, óp. cit., p. 23, “Die Menschheit ändert sich sehr langsam, sie ändert sich auf grossen Umwegen, sie ändert sich mit grossen Irrwegen. (...) Also ich glaube Theater als Wille, als bewusstes Instrument, um die Welt zu ändern, ist für mich eine sehr illusorische Angelegenheit (...).”

un tipo de literatura creada a partir de una propuesta o mensaje concreto, y una forma de literatura creada a partir de una materia (*Stoff*) que le proporciona la realidad que le rodea. El primer tipo de literatura tiene que adaptar la materia de la ficción al mensaje; sería el caso, afirma el autor, de las obras de Bertolt Brecht. Pero, según el criterio de Dürrenmatt, el público siempre puede dar múltiples respuestas a una problemática que se ha planteada; lo importante para él son las preguntas que puede suscitar la pieza dramática, más que la tesis de la que parte el autor, como afirmaría en su epílogo de *Die Physiker* (1962)<sup>67</sup>. Si la pieza de teatro se basa en una propuesta concreta ya no puede suscitar preguntas en el espectador. “Una materia nunca es unívoca, mientras que una declaración sí pretende serlo.”<sup>68</sup> Cuando se hace *dramaturgia desde la materia* (*Dramaturgie des Stoffes*), en expresión del escritor, el espectador va más allá de lo representado y se interesa por las cuestiones que suscita la acción en el escenario. La *dramaturgia de la materia* es una compleja relación entre la realidad, el autor, la materia y el público. Cuando Dürrenmatt encuentra una materia intenta trabajar sobre ella como si de un objeto exterior a él se tratase, separando lo objetivo de lo subjetivo, con la intención de no poner en el punto de mira las creencias, dudas o convicciones del autor, aunque éstas acaben plasmándose de un modo u otro de forma inconsciente. Se trata de permitir que el público se acerque de manera subjetiva al escenario, que se apropie del mismo de manera que las reflexiones que le provoque la obra le enfrenten a sí mismo. Dürrenmatt quiere evitar cualquier dogmatismo, cualquier tentación de convertirse en filósofo salvador del mundo con sus propuestas. “Cuando estoy trabajando en una obra artística nunca pienso en el efecto.”<sup>69</sup>

Siguiendo con su faceta más conocida, a saber, la de autor y director de obras dramáticas, tanto originales como adaptaciones de piezas clásicas<sup>70</sup>, podemos afirmar

---

<sup>67</sup> Óp.cit.

<sup>68</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 91, “Ein Stoff ist nie eindeutig, eine Aussage will es sein.”

<sup>69</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1970*, óp. cit. , vol. 1, p. 219, “Beim künstlerischen Arbeiten denke ich nie an die Wirkung.”

<sup>70</sup> Por ejemplo podemos citar su adaptación de piezas teatrales de Shakespeare como *König Johann/Titus Andronicus*, así como adaptaciones de Goethe y Büchner en *Goethes Urfaust/Büchners*

que en su intención de plasmar la condición del ser humano, las circunstancias políticas o las creencias religiosas Dürrenmatt elige por lo general personajes grotescos y diálogos complejos que no siempre han sido bien comprendidos por el público y los críticos literarios, circunstancia que le llevó a reeditar sus obras con epílogos explicativos. Un ejemplo de ello sería *Der Mitmacherkomplex* (1976), escrito a raíz del fracaso de su obra *Der Mitmacher* (1973)<sup>71</sup>. En este epílogo no solamente se habla de la obra, sino también del proceso creativo del escritor y de consideraciones filosóficas y científicas que forman parte de la cosmovisión del escritor. En el texto de Dürrenmatt *Abschied vom Theater*, publicado cuatro días después de su fallecimiento en 1990, incluido en su versión final de *Achterloo* (1986)<sup>72</sup>, Dürrenmatt expone su decepción e irritación consigo mismo, con el teatro y con el público. Afirma que el teatro ya no puede dar respuestas a la realidad de ese momento. La comedia ya no sirve como *contraimagen* (*Gegenbild*) del mundo, ya que el mundo en sí es pura comedia. “La comedia ya no nos representa, sino únicamente la farsa.”<sup>73</sup>

Ya en 1953, con motivo del estreno e incomprensión por parte del público de *Ein Engel kommt nach Babylon*<sup>74</sup>, Dürrenmatt tuvo una crisis temporal con el teatro. El dramaturgo comenta en su obra *Labyrinth, Stoffe I-III* (1981)<sup>75</sup> que la representación tuvo un éxito respetuoso, que es lo peor que le puede pasar a un escritor de teatro. Esto significó su pérdida de la inocencia como dramaturgo. Las obras posteriores fueron escritas bajo la sensación de una impotencia escénica, como si se tratara de un territorio enemigo. “Como autor dramático soy un malentendido inevitable.”<sup>76</sup> Como consecuencia de esa primera crisis con el teatro, Dürrenmatt decidió no volver a escribir dramas y dedicarse exclusivamente a la prosa. Sin embargo, volvió a escribir

---

*Woyzeck* o su adaptación de la *Danza macabra* de Strindberg en *Play Strindberg*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vols. 11, 12 y 13 respectivamente.

<sup>71</sup> Dürrenmatt F.: *Der Mitmacher-ein Komplex*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 14.

<sup>72</sup> Dürrenmatt F.: *Achterloo. Achterloo I. Rollenspiele. Achterloo IV. Abschied vom Theater*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 18.

<sup>73</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Achterloo*, ibíd., p. 270, “Nicht mehr die Komödie, nur noch die Posse kommt uns bei.”

<sup>74</sup> Dürrenmatt, F.: *Ein Engel kommt nach Babylon*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 4.

<sup>75</sup> Óp. cit.

<sup>76</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Labyrinth. Stoffe I-III*, óp. cit., p. 217, „Als Dramatiker bin ich ein unvermeidliches Missverständnis.”

obras dramáticas, entre ellas las de mayor éxito como *Der Besuch der alten Dame* (1956)<sup>77</sup> o *Die Physiker* (1962)<sup>78</sup>.

Dürrenmatt reconoce que la diversidad de mundos que intentó representar pudo dar lugar a malentendidos por parte del público o de la crítica. Por esta razón afirma que, tanto su éxito como su fracaso, fueron fruto de la casualidad. Por otra parte, en el siglo XX es difícil encontrar una temática para una obra de teatro que pretenda tener validez universal, dado la disparidad de realidades sociales que coexisten en nuestro planeta.<sup>79</sup> Por esta razón el autor afirma lo siguiente:

Durante más de cuarenta años intenté escribir 'teatro universal'. Denominé mis piezas comedias en honor a Aristófanes, que convirtió su época en un teatro universal. Opuso la paradoja al mito. No encontraba sentido a su presente sanguinario, salvo el sinsentido que representaba en sus obras. La tragedia arremete contra el mundo y se resquebraja, la comedia es repelida, cae sobre el trasero y se ríe.<sup>80</sup>

Definitivamente desilusionado de su actividad dramática Dürrenmatt afirma: "Achterloo IV es mi despedida de los escenarios, del teatro. No es que crea que este medio ya no tiene futuro. Siempre se hará teatro. Pero ya no es mi medio."<sup>81</sup>

Al igual que le ocurriese en su juventud con la filosofía, cuando el joven Dürrenmatt no encontraba un lenguaje propio para expresarse filosóficamente, abandonando en consecuencia su carrera, ahora ya no encontraba en el drama la vía para representar el mundo. Por esta razón, Dürrenmatt pasa a dedicarse definitivamente a la prosa,

---

<sup>77</sup> Óp.cit.

<sup>78</sup> Óp. cit

<sup>79</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4, p. 56 y ss.

<sup>80</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Achterloo. Achterloo I. Rollenspiele. Achterloo IV. Abschied vom Theater*, óp. cit. p. 541, "Ich versuchte über vierzig Jahre Welttheater zu schreiben. Ich nannte meine Stücke Komödien. Zum Andenken des Aristophanes, der seine Zeit in ein Welttheater verwandelte. Er setzte das Paradoxon gegen den Mythos. Er konnte in der mörderischen Gegenwart keinen Sinn mehr finden, es sei denn den Irrsinn, den er gestaltete. Die Tragödie rennt gegen die Welt an und zerschellt, die Komödie wird zurückgeworfen, fällt auf den Hintern und lacht."

<sup>81</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Achterloo*, óp. cit. p., 541, "Achterloo IV ist mein Abschied von der Bühne, vom Theater. Nicht dass ich diesem Medium keine Zukunft gebe. Theater wird immer gespielt werden. Aber es ist nicht mehr mein Medium."

género que por otro lado le confiere una libertad mucho mayor como escritor. “En la actualidad solamente escribo prosa, porque me ofrece más posibilidades que el teatro. En el teatro estoy ligado a muchas cosas, mientras que en la prosa soy libre.”<sup>82</sup>

En sus obras no teatrales Dürrenmatt siente que puede expresar sus pensamientos mediante el lenguaje, sin estar ligado a los actores, al escenario, a los regidores, etc.

Para el literato el trabajo creativo consiste en concebir un pensamiento cada vez más nítidamente hasta que éste puede acabar convirtiéndose en materia literaria. Por el contrario, en las obras de teatro solo se expresa lo que dice el actor, pero su pensamiento queda escondido. Por esta razón, afirma el literato, se siente más libre escribiendo en prosa. “Para mí la prosa supone la libertad más absoluta.”<sup>83</sup>

Dürrenmatt concibe la literatura como una manera de entender el mundo y también de entenderse a sí mismo, por lo que también puede concebirse como un ejercicio de autoconocimiento. “La relación entre la cosmovisión y la escritura me han interesado siempre. Por eso me interesan las ciencias naturales.”<sup>84</sup>

Debemos considerar a Dürrenmatt como un pensador capaz de expresarse mediante la pintura y la literatura. Tal y como avanzábamos ya en las páginas iniciales del presente trabajo de investigación, su pensamiento expresado en imágenes y en palabras lleva la huella de la mitología, la filosofía y la ciencia. Todos sus escritos tienen esa seña de identidad. “Pintura, escritura y filosofía: Imagen, palabra y pensamiento son los elementos que constituyen las materias (...).”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 4., p. 135, “Heute schreibe ich nur noch Prosa, weil sie mehr Möglichkeiten bietet als das Theater. Im Theater bin ich an sehr viele Dinge gebunden, und für die Prosa bin ich frei.”

<sup>83</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 4, p. 138, “Für mich ist Prosa die absolute Freiheit.”

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 139, “Der Zusammenhang von Weltbild und Schreiben interessiert mich immer. Deshalb interessieren mich die Naturwissenschaften.”

<sup>85</sup> [Trad. a.], *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler* [eds. Schweizerisches Literaturarchiv/Kunsthhaus]. Bern/Zürich: 1994, p. 19, “Malerei, Schriftstellerei, Philosophie: Bild, Sprache, Denken, das sind die Elemente aus denen sich die Stoffe konstituieren (...).”

Esta influencia de la filosofía, fundamentalmente de la epistemología, es puesta de manifiesto de manera explícita en su obra en prosa como son ensayos, discursos y en especial en *Labyrinth, Stoffe I-III* (1981)<sup>86</sup> y *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>87</sup>, donde Dürrenmatt nos relata su época de estudiante de Filosofía. Siendo una retrospectiva narrada, es esclarecedora de cómo se relacionan las primeras obras literarias producidas por el novelista y dramaturgo suizo con las últimas. Esto es debido a que algunas materias (*Stoffe*) o temas de reflexión seguían latentes en la mente del escritor y les iba dando forma hasta redactar los nueve relatos que componen los dos tomos de la obra mencionada. “Mis materias necesitan a menudo un largo tiempo de incubación, ya que me falta la motivación para escribirlas.”<sup>88</sup> Dürrenmatt estuvo trabajando hasta sus últimos días en este proyecto, haciendo partícipe al lector de las motivaciones, tribulaciones y dudas que marcaron su vida como escritor y como persona.

Por otra parte, en sus artículos, ensayos y entrevistas Dürrenmatt va más allá de la ficción tratando temas de la actualidad política y social del momento. Respetuoso, pero implacable en sus críticas hacia el pensamiento dogmático de cualquier índole, Dürrenmatt parte de la base de que entre todos los individuos debemos construir nuestro espacio de convivencia basado en la racionalidad.

Es por esto que el escritor piensa a menudo que el artista contemporáneo tiene un cometido muy claro en nuestra sociedad, a saber, poner rostro al mundo mediante su arte. “La tarea de las artes en la actualidad es comprender nuestra época e intentar transformarla de alguna manera en símiles.”<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Óp. Cit.

<sup>87</sup> Óp. cit.

<sup>88</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 192, “Meine Stoffe brauchen oft eine lange Inkubationszeit, weil der Anlass fehlt sie zu schreiben.”

<sup>89</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4, p. 38, “(...) es ist aber heute die Aufgabe der Künste, diese Zeit zu begreifen und zu versuchen, sie in irgendeiner Form in Gleichnisse zu bringen.”

Afirma Dürrenmatt en una entrevista con A. Bloch en 1980<sup>90</sup>, que su pintura y su escritura no son más que expresiones de su pensamiento. Un ser pensante debe interpretar las metáforas y los símiles que le ofrece la realidad. Por esta razón, piensa el escritor que los arquetipos mitológicos siguen vigentes en nuestro mundo, cuestión que será tratada en el capítulo I de este trabajo. Así, por ejemplo, si tomamos el caso concreto de Atlas soportando el mundo, el escritor lo actualizará en su pintura haciéndole cargar con un agujero negro, adaptando de este modo el mito a la ciencia actual.

Siguiendo esta línea de pensamiento, podremos afirmar igualmente que el escritor suizo siempre estuvo interesado en las diferentes formas de expresar los pensamientos y la racionalidad humana. En este sentido, Dürrenmatt se interesó mucho por la relación entre realidad, lenguaje y verdad, cuestión que tiene un marcado carácter epistemológico. La única forma de expresar la realidad como escritor es la utilización de conceptos que el propio ser humano ha creado. Considera Dürrenmatt que el lenguaje no es unívoco, por lo que la realidad tampoco puede ser expresada en modo alguno de manera unívoca, reduciéndose a una realidad interpretada, que depende en muchas ocasiones de la imagen del mundo del individuo. "El ser humano solamente puede reflexionar acerca de la realidad en la medida en que la convierte en algo irreal, en conceptos."<sup>91</sup>

Dürrenmatt se siente apasionado por la ambigüedad de este mundo que nos permite a todos los individuos hacer diferentes interpretaciones del mismo. Afirma que la época de las cosmovisiones cerradas con verdades permanentes ha pasado, dando lugar a cosmovisiones abiertas en las que las leyes estadísticas han pasado a sustituir a las leyes universales. El escritor siempre ha afirmado que no quiere imitar la realidad en sus obras dramáticas, sino que quiere jugar con las diferentes posibilidades de esta realidad. Para ello utiliza los símiles, las metáforas y la ironía. "El lenguaje tiene para mí

---

<sup>90</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 2.

<sup>91</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Dramaturgisches und Kritisches*, óp. cit., p. 102, "Der Mensch vermag die Wirklichkeit nur zu durchdenken indem er sie in etwas ,unwirkliches' verwandelt, in Begriffe."

siempre un sentido ambiguo. Me parece que casi cualquier texto puede leerse en dos versiones: como ironía y como prosa seria.”<sup>92</sup>

Por todo lo anteriormente dicho, y siguiendo el propio criterio de Dürrenmatt, consideramos necesario aclarar ciertos conceptos básicos que el escritor aplica a su producción literaria, con el fin de establecer un marco conceptual que permita comprender mejor el sentido de las ficciones de Dürrenmatt.

Estos conceptos son explicados por el autor tanto en *Labyrinth, Stoffe I-III* (1981)<sup>93</sup>, como en la recopilación de escritos sobre arte y literatura *Literatur und Kunst* (1998)<sup>94</sup> y en algunas de sus entrevistas. Entre los términos más utilizados por Dürrenmatt para referirse a sus ficciones está el de *símil* (*Gleichnis*). Mediante la utilización de símiles, el autor pretende ofrecer a sus lectores o espectadores una *imagen general del mundo* (*Weltbild*). Sus ficciones literarias son consideradas por él símiles de la realidad social y de la naturaleza humana, por lo que pueden aplicarse a múltiples situaciones concretas convirtiéndose en lo que Dürrenmatt denomina *Weltgleichnis*, que podríamos traducir como *símil del mundo* o *símil universal*. Un símil de estas características sería *el laberinto*, aplicable a múltiples situaciones del ser humano (límite del conocimiento, desorientación, muerte, etc.). En líneas generales puede afirmarse que el símil tiene la propiedad de la inmediatez y la sensorialidad; en este sentido se distingue del concepto que es mediado y abstracto. Otra característica fundamental del símil es también su ambigüedad. En esto radica la diferencia, según Dürrenmatt, entre el símil y la alegoría. La alegoría nos presenta un solo significado, mientras que el símil está abierto a varias interpretaciones, como la propia realidad. El autor inventa e reinventa continuamente situaciones ficticias para hacer frente a la realidad. Este mundo de ficciones que Dürrenmatt opone a la realidad es denominado por el autor *Gegenwelt*, que podemos traducir como *contramundo*. Como el propio

---

<sup>92</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp.cit., vol. 4., p. 178, “Sprache hat für mich immer einen mehrdeutigen Sinn. Ich finde eigentlich, man kann fast jeden Text in zwei Versionen lesen: als Ironie und als ernste Prosa.”

<sup>93</sup> Óp. cit.

<sup>94</sup> Óp. cit.



autor nos indica en *Labyrinth* (1981)<sup>95</sup>, durante el invierno de 1940, en plena II Guerra Mundial, estando él en el ejército, surgió su primera materia para una ficción. En ese mismo texto hace referencia también a la forma con la que quería plasmar esta materia: sería un símil acerca del mundo (*Weltgleichnis*). “(...) Por fin me propuse una tarea: Inventar ese mundo que no era capaz de reconocer. Oponer al mundo, mundos diferentes, inventar aquellas materias que no me habían encontrado.”<sup>96</sup>

En esta misma época el autor literario pintaba también frenéticamente, creaba imágenes que le llevaban a otras imágenes para poder dar sentido a una realidad, que parecía no tenerlo: tanto su realidad privada, en continua lucha consigo mismo en el intento de definir su camino artístico, como su realidad exterior, marcada por la guerra. Así fue precisamente como Dürrenmatt inició su carrera como escritor profesional, creando imágenes con la palabra. Los símiles le posibilitarían la utilización de imágenes que no imitan, ofreciendo un mundo abierto a interpretaciones.

Los símiles más reiterados en la literatura de Dürrenmatt están inspirados en los principales temas ya mencionados en la introducción de este trabajo, a saber, la mitología, la religión, la ciencia, etc. El símil más utilizado es sin duda el del laberinto, motivo por el cual le hemos dedicado un apartado entero en el capítulo I.

Otro símil que podemos encontrar en sus escritos es el del juego de ajedrez. Este símil le sirve para contrastar la acción de las figuras de ajedrez, perfectamente previsible, sujeta a las reglas del juego con la realidad imprevisible a la que debe enfrentarse el ser humano en muchas de sus decisiones. De esta manera, utilizando el símil de la partida de ajedrez, el literato plantea la cuestión del determinismo cosmológico en su conferencia *Einstein* (1979).<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Óp. cit.

<sup>96</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth*, óp. cit., p. 67 “(...) stellte ich mich endlich vor eine Aufgabe: Die Welt, die ich nicht zu erkennen vermochte, wenigstens zu erdenken, der Welt Welten entgegenzusetzen, die Stoffe die mich nicht fanden zu erfinden.”

<sup>97</sup>Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 33.

También encontramos otro símil inspirado en la religión que sería el de la torre de Babel, símil de la vanidad humana, que daría título a su segundo tomo de *Stoffe, Turmbau*, así como a diversos dibujos.<sup>98</sup>

También encontramos frecuentemente el concepto de *Bild* (imagen, representación), para describir sus ficciones. El estudio *Die Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt* de Marita Alami<sup>99</sup> trata, entre otros temas, el significado de estos términos fundamentales para entender la obra literaria de Dürrenmatt. Dada la estrecha vinculación en el escritor entre su pintura y su literatura, el término *Bild* referido a sus escritos aparece frecuentemente en las reflexiones del propio autor. Para él, hablar de imagen implica una relación con lo sensorial, con lo perceptivo. La representación tiene mucha importancia, ya que permite un acercamiento directo del individuo al conocimiento de la realidad. En este aspecto, la imagen se opone al concepto, que es la base fundamental de todas las ciencias. No obstante, la imagen también está estrechamente ligada al saber y al pensamiento. El autor considera que al margen de la teología no existe un pensamiento unívoco, un pensamiento que represente la verdad, por lo que la literatura puede sugerir imágenes de una realidad que no tiene un sentido único. Reflejar la realidad es tarea de la fotografía, pero Dürrenmatt es un escritor que no pretende en modo alguno imitar la realidad, sino más bien construirla. La escritura y la pintura tienen para él el mismo origen: el pensamiento, la reflexión. Podemos detectar en la obra artística del literato una serie de arquetipos, de proto-imágenes inspirados en la mitología clásica como son el laberinto, Minotauro, Edipo, Prometeo, Atlas etc. A partir de estos arquetipos surgen reflexiones personales del autor acerca de temas tan trascendentales como la muerte o finitud del ser humano, tema que a su vez supone un *leitmotiv* a lo largo de su trayectoria artística, tanto la muerte del ser humano como la muerte o destrucción de la Tierra.

También podemos entender los símiles literarios de Dürrenmatt como modelos de la realidad, ya que pretenden dar a conocer algo al público o a los lectores. Estos

---

<sup>98</sup> Ver apéndice de este trabajo en los que hemos recopilado algunos de los dibujos más destacables de Dürrenmatt en relación a la presente investigación.

<sup>99</sup> Alami M.: *Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*. Köln: Böhlau, 1994.

modelos de pensamiento o experimentos funcionan como las hipótesis científicas, con la salvedad de que solamente tienen que ser coherentes en sí mismas, sin necesidad de ajustarse a la realidad. Los modelos de pensamiento que construye Dürrenmatt no hacen referencia directa a la realidad, sino que la describen de manera indirecta, ya que son siempre formulados como símiles. En la formulación de estos modelos interviene de manera determinante la imaginación, la capacidad creativa del autor, que se mezcla con los recuerdos o las especulaciones acerca de un tema. Por esta razón, sus modelos de pensamiento no son estáticos, sino que son repensados continuamente, ya que todo es susceptible de revisión, de renovación, lo que demuestra el propio literato a lo largo de su trayectoria literaria escribiendo epílogos aclaratorios de sus obras teatrales o haciendo nuevas versiones de antiguos relatos.

Por todo lo anterior podemos afirmar que conceptos como *imagen*, *modelo*, *símil*, etc., nos acercan a una manera de hacer literatura muy ligada a la expresión plástica, por parte de Friedrich Dürrenmatt. Es bien sabido que la imagen es sensorial, inmediata y directa, mientras que el concepto es abstracto. Dürrenmatt denomina *visiones* (*Vision*) a sus motivos pictóricos, mientras que habla de *ocurrencias* (*Einfall*) para sus motivos literarios. La interacción entre lo objetivo y lo subjetivo, la imaginación y reflexión, la razón y la emoción serán puestas de manifiesto en los textos del autor como señal de la complejidad del ser humano.

En conclusión, y a la vista de los argumentos anteriormente expuestos, nos atrevemos ahora a afirmar con rotundidad que Friedrich Dürrenmatt es mucho más que un dramaturgo, no solamente porque su literatura abarque también otros géneros como la novela, el ensayo, la poesía, etc., sino porque a través de sus obras encontramos una cosmovisión que nos incita a la reflexión y a la toma de conciencia de nuestra naturaleza paradójica. Además de esto, su pasión por la pintura le proporcionó otra perspectiva para representar la realidad y fue el complemento idóneo de su escritura, ya que ésta siempre estuvo dirigida a ser una imagen, aunque distorsionada y grotesca de la realidad.

Su ironía y su espíritu crítico con el ser humano y sus debilidades no deben interpretarse, pues, de manera negativa ni derrotista, sino más bien como una llamada de atención acerca de aquellos problemas y conflictos de la humanidad que solo pueden solucionarse mediante la racionalidad y el sentido común.

Por todo ello consideramos que Friedrich Dürrenmatt es un artista completo, un escritor y pintor, que mediante su arte quiso ofrecer una forma de conocer el mundo y al ser humano a los lectores de su generación, y también, por qué no decirlo, a los lectores actuales, una original y comprometida forma de conocer el mundo y al ser humano.

# CAPÍTULO I.- LA MITOLOGÍA GRIEGA

---

## 1. LA MITOLOGÍA GRIEGA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

### 1.1. INTRODUCCIÓN

Este primer capítulo tratará de exponer las influencias de la mitología griega en la producción literaria de Dürrenmatt. El término *mito* deriva originariamente del griego *mythos*, que etimológicamente significa palabra o historia. Según el catedrático de filología clásica Carlos García Gual, “mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano”<sup>100</sup>. Estos mitos pueden descomponerse a veces en varios temas. Así por ejemplo, el mito de Edipo sería la historia de él y toda su familia (Yocasta, Layo, Creonte, etc.)

Analizando la definición del término, podemos decir que una de las características de los mitos es que son memorables en el sentido de que forman parte de la memoria colectiva de una cultura o pueblo. De este modo los mitos son rememorados en ceremonias en las que se recrea el contenido de los mismos. Los mitos suelen manifestar una cosmovisión, una forma de organización social o un paradigma de acción. Esto no significa que deban ser imitados por su corrección moral. Es más, en algunos mitos encontramos actitudes reprobables como por ejemplo los del incesto, el parricidio, la venganza o la mentira.

Otra de las características de los mitos es que son tradicionales en el sentido de que nos vienen dados con anterioridad, no los inventamos. Tratan acerca del origen del mundo, del sentido de la vida o de la organización social. En la transmisión de los mitos puede haber variaciones dependiendo de la libertad o apertura de la cultura en

---

<sup>100</sup>García Gual, C.: *Introducción a la Mitología griega*. Madrid: Alianza, 1992, p. 19.

cuestión. De este modo los mitos griegos eran transmitidos por los poetas, no por los sacerdotes, por lo que tampoco se custodiaban en libros sagrados.

Los hechos y personajes extraordinarios descritos en los mitos clásicos tienen que ver con la creación del mundo (cosmogonías), con la jerarquía de los dioses (teogonías) o con el destino del hombre después de muerto (escatologías). Los personajes presentes en dichos mitos serán por lo tanto dioses, héroes o semidioses que en algunos casos son a su vez personificaciones de fenómenos o seres naturales. En relación con lo anterior, hay que destacar la relación existente entre los mitos y la religión, ya que los mitos describen situaciones sobrenaturales y personajes con poderes. En este sentido podemos considerarlos el cuerpo narrativo de un tipo de religión. Todos los personajes de los mitos griegos estarán sometidos al destino, al fatum.

Los mitos concretos forman parte también de un conjunto más amplio, definido por García Gual como “mitologías”. Los relatos míticos están relacionados con un conjunto, no son cuentos aislados. Este conjunto mitológico es representativo de cada cultura y nos mostrará personajes y motivos determinados.

La mitología podría ser definida como una alternativa de explicación acerca del mundo que recurre a la metáfora como herramienta creativa. Entonces, los relatos se adaptan y se transforman de acuerdo a quién los cuenta y al contexto en el que son transmitidos. Los mitos no son dogmáticos e inmutables sino que son fluidos e interpretables. Precisamente esta versatilidad es la que permite a Dürrenmatt hacer sus interpretaciones particulares de los mismos. Los personajes mitológicos de las ficciones de Dürrenmatt se transforman en manos del escritor: el Minotauro, por ejemplo, es descrito como monstruo y como víctima, Edipo es considerado responsable de sus actos, Prometeo es el arquetipo del rebelde, etc.

Otra de las características fundamentales de los mitos, según García Gual, es que tienen lugar en un tiempo sagrado, inmemorial. Mientras que en el mundo griego la se concibe el tiempo como un ciclo, la concepción del tiempo en el mundo cristiano o histórico sería lineal. Los dioses son inmortales, mientras que semidioses o héroes no

lo son. Esta atemporalidad de los mitos les convierte en siempre actuales, por lo que Dürrenmatt afirma que los arquetipos de la mitología son aplicables de manera universal para describir el comportamiento humano.

Los mitos griegos están en este sentido en estrecha relación con los poetas. Sobre el siglo VIII a.C. Homero (725 a. C.) y Hesíodo (¿700 a.C.?), fundadores de la literatura griega, fueron los principales transmisores de los mitos en sus libros. Mientras que Hesíodo escribe una *Teogonía*<sup>101</sup>, y por lo tanto una cosmogonía inherente, los dioses en la literatura de Homero, sobre todo en la *Ilíada*<sup>102</sup>, se mezclan con los humanos en sus hazañas heroicas, tomando partido por unos u otros. La relación de la literatura griega con los contenidos míticos es total, tanto en la épica, la lírica o la tragedia. Esta recreación de los mitos duró siglos, prácticamente hasta el siglo II d. C., en el que Apolodoro hizo una recopilación de la tradición mitológica en su *Biblioteca*<sup>103</sup>. Esto da lugar a una libertad interpretativa de los contenidos, aunque se mantenga la estructura básica. El mito de Edipo siempre tendrá el mismo final, pero se pueden hacer diversas recreaciones. En el caso concreto de Dürrenmatt nos encontraremos una versión de este mito totalmente distinta a la clásica en *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>104</sup>, relato en el que cada personaje relata su punto de vista acerca de la historia, aunque el final se mantiene igual; Edipo mata a su padre y se casa con su madre, como veremos más adelante en este capítulo.

En las tragedias griegas, los mitos son interpretados desde una conciencia humana ligada al destino, al que sus personajes se ven arrastrados de manera inexorable. Esta característica se puede ver en la tragedia de *Edipo Rey*<sup>105</sup>, en la que no destacan sus proezas como monarca, sino su destino fatal, ligado al oráculo, que nos muestra un

---

<sup>101</sup> Hesíodo: *Teogonía. Trabajos y días*. [Trad. A. Pérez Jiménez]. Barcelona: Bruguera, 1981.

<sup>102</sup> Homero: *Ilíada* [introducción de Javier de Hoz]. Madrid: Espasa Calpe, 2011.

<sup>103</sup> Apolodoro: *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal, 1987.

<sup>104</sup> Dürrenmatt, F.: *-Das Sterben der Pythia*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 24.

Para las citas de este libro hemos utilizado la versión española *La muerte de la Pitia*. [Trad. Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

<sup>105</sup> Sófocles: *Las siete tragedias*. México D.F: Editores Mexicanos Unidos, 1980.

patético Edipo ciego en búsqueda de la verdad acerca de sí mismo. Lo que se relata es un aspecto de la condición humana.

Podemos analizar los mitos históricamente, estudiar su significación de acuerdo a lo que éstos representaban para su propia tradición en el momento en que estuvieron en apogeo. Sin embargo, también podemos proponer ahora una nueva lectura, una actualización de los mismos, utilizándolos como excusa para abordar un problema desde un nuevo ángulo, para revisar conclusiones o para discutir e intercambiar ideas. Esto es precisamente lo que nos proponemos hacer en este trabajo, especialmente a lo largo de las páginas siguientes, esto es, abordar el tratamiento que Friedrich Dürrenmatt hace de la mitología clásica en su extensa producción literaria y tratar de dar a conocer la gran influencia de ésta en la cosmovisión del autor. De esta manera el literato nos ofrece su particular versión de Minotauro en el laberinto, de Edipo Rey que elige libremente y de Prometeo como ejemplo de rebeldía no solamente contra los dioses, sino contra uno mismo.

Dürrenmatt utiliza los mitos griegos como arquetipos en muchas de sus ficciones. Estos arquetipos funcionan como símiles para ilustrar mediante la analogía una realidad sobre la cual el escritor nos quiere llamar la atención en muchas de sus obras. También nos encontramos con interpretaciones personales de los mitos, en las que destaca la ironía al presentar a los personajes y sus relaciones mutuas. Esto sucede por ejemplo con el mito de Edipo, que en la versión de Dürrenmatt es totalmente modificado con respecto al original, o su interpretación de la figura de Minotauro, que se nos presenta como un ser solitario e inocente que sufre un castigo por algo que el mismo desconoce.

La influencia de la mitología clásica en Dürrenmatt, tanto en su literatura como en su pintura, se remonta a la infancia del autor cuando su padre le relataba los mitos griegos, mientras que su madre, ferviente creyente y conocedora de la Biblia, le contaba historias del Antiguo Testamento. En estos relatos mitológicos aparecían héroes que representaban valores morales como el bien o la justicia, y que en cierto modo pretendían salvar al mundo de algún mal o peligro. Esto quiere decir, que ya



desde la infancia, y a través de los mitos, le inculcaron a Friedrich Dürrenmatt estos valores morales, la pugna entre el bien y el mal que aparecerá posteriormente en sus ficciones literarias al igual que los héroes que pretenden cambiar las circunstancias adversas, con la salvedad de que en las obras de Dürrenmatt no lo consiguen.

Por otra parte, muchos mitos tienen también un sentido cosmogónico tratando acerca del cosmos. También Dürrenmatt tendrá un gran interés por la cosmología, y en particular por la astronomía, interés que comenzó en la infancia y que le acompañó durante toda su vida. El escritor tenía un telescopio en su despacho y su interés por esta ciencia y por las cuestiones cosmológicas inspirarían algunas obras suyas como *Die Physiker* (1962)<sup>106</sup>, *Das Unternehmen der Wega* (1954)<sup>107</sup> o *Portrait eines Planeten* (1970)<sup>108</sup>, etc.

El interés de Dürrenmatt no se centra en hacer un uso histórico o antropológico de los mitos, sino en utilizar su simbología y su ambigüedad para crear ficciones o reelaborar un mito dando una interpretación personal al mismo.

A lo largo del presente capítulo haremos un recorrido por los mitos más influyentes en la literatura de Dürrenmatt. Es muy importante aclarar que el literato encuentra en estos mitos símiles, modelos y analogías que le sirven para expresar la realidad circundante. Se trata por lo tanto de adaptaciones que el autor hace de los mitos clásicos con la finalidad de trasladarlos a su pintura y a su narrativa. En la obra *Minotaurus, eine Ballade* (1985)<sup>109</sup> hay una extraordinaria fusión entre escritura y pintura, ya que se trata de una obra ilustrada por el propio Dürrenmatt. El escritor se define a sí mismo como dibujante “dramático”. No le preocupa la belleza de la composición, sino su perspectiva.

.

---

<sup>106</sup> Óp. cit.

<sup>107</sup> Dürrenmatt F.: *Das Unternehmen der Wega*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 17.

<sup>108</sup> Dürrenmatt, F.: *Portrait eines Planeten*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 12.

<sup>109</sup> Dürrenmatt, F.: *Minotaurus. Eine Ballade*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 26.

## 1.2. EL MITO DEL MINOTAURO O EL MUNDO COMO LABERINTO

### 1.2.1. EL MITO GRIEGO

Antes de pasar al análisis que hace Dürrenmatt del mito del Minotauro, consideramos importante exponer el mito griego clásico, para entender mejor las aportaciones interpretativas de Dürrenmatt al respecto.

En la mitología griega, Asterión el Minotauro, era un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro. El mito tiene su versión más completa en la *Biblioteca Mitológica de Apolodoro*<sup>110</sup>. La historia del Minotauro se remonta a mucho tiempo atrás, cuando Zeus se enamoró de la hermosa Europa, hija de Agénor, y para seducirla se transformó en un toro manso. Europa se subió entonces a su lomo, encandilada por la belleza del animal, y Zeus aprovechó para llevarla hasta las costas de Creta, donde se acostó con ella. De aquella unión nacieron tres hijos, Minos, Sarpedón y Radamante, a los que el rey de Creta, Asterión, crio como propios. Minos se casó con Pasifae, hija del dios solar Helios y Perseida (una de las hijas de Océano y Tetis), y hermana de la maga Circe. Juntos tuvieron cuatro hijos (Crateo, Deucalión, Glauco y Andogeo) y cuatro hijas (Acale, Jenódice, Ariadna y Fedra).

Cuando murió el rey Asterión, Minos aspiró a ser rey de Creta y para justificar sus pretensiones aseguró que así lo preferían los dioses. Como prueba de ello, le pidió a Poseidón, señor de los mares, un toro para sacrificarlo en su honor. Poseidón le concedió el deseo, pero ante la hermosura del animal, Minos lo llevó hasta sus rebaños sacrificando a otro toro. Molesto por el engaño, Poseidón se vengó de Minos haciendo que su esposa Pasifae sintiera una pasión antinatural hacia el toro. Para satisfacer su deseo, la reina le pidió ayuda a Dédalo. Dédalo, genial escultor y artista, construyó entonces una vaca de madera en cuyo interior se escondió la reina. Al ver la estatua abandonada en un prado, el animal cayó en el engaño y dio rienda suelta a su natural fogosidad. Pasifae aplacó así su deseo, pero no calculó bien las consecuencias pues

---

<sup>110</sup> Óp. cit.

unos meses después dio a luz a una bestia mitad hombre mitad toro: el Minotauro, al que llamaron también Asterión.

Alertado por unos oráculos, Minos no se atrevió a matar a la extraña criatura y le pidió a Dédalo que construyera un lugar donde albergarle lejos de cualquier mirada humana. Dédalo construyó entonces un laberinto del que el Minotauro, ni nadie que se adentrara, podrían salir.

El monstruo, ya en su guarida, comía carne humana y su voracidad era extrema. Mientras tanto, Minos declaró la guerra a Atenas, ya que su hijo Androgeo fue asesinado allí después de una competición olímpica. Tras vencer a los atenienses, Minos les pidió como tributo la entrega de siete jóvenes y siete doncellas cada nueve años como sacrificio para el Minotauro.

Años después de impuesto el castigo a los atenienses, Teseo, hijo de Poseidón, se dispuso a matar al Minotauro y así liberar a su patria de Minos y su condena. Cuando los jóvenes fueron presentados a Minos, Ariadna, hija del rey, se enamoró de Teseo. La princesa le rogó que se abstuviera de luchar con el Minotauro, pues eso le llevaría a una muerte segura, pero Teseo la convenció de que él podía vencerlo. Ariadna, viendo la determinación del joven, se dispuso a ayudarlo, entregando a Teseo una punta de un hilo muy largo, y le dijo que por ningún motivo lo soltara mientras estuviera dentro del laberinto. Ella sostendría la otra punta del hilo fuera del laberinto y gracias a eso, Teseo podría seguir el hilo de vuelta a la entrada del laberinto. Cuando Teseo se adentró con los demás jóvenes en el laberinto, se encontró con el Minotauro y libró una sangrienta lucha contra él vencéndole. Con la ayuda del hilo de Ariadna Teseo pudo volver a salir del laberinto.

El mito clásico, que por otra parte también tiene múltiples versiones, ha sido tratado por Friedrich Dürrenmatt desde diversas perspectivas, cuestionándose no solamente el carácter y las intenciones de los diversos personajes, sino también incluyendo opiniones propias del autor, que infunden en muchas ocasiones un matiz irónico acerca de estos personajes como veremos en los siguientes apartados.

### 1.2.2. EL MINOTAURO Y EL LABERINTO EN LA VERSIÓN DE DÜRRENMATT

Uno de los modelos más recurrentes en la literatura de Dürrenmatt es el del *laberinto*. Tal y como se ha mencionado ya en apartados anteriores del presente trabajo, Dürrenmatt incorpora sus experiencias personales en sus escritos, incluso de manera inconsciente, como afirma el propio autor en su obra *Labyrinth* (1981), perteneciente al primer tomo de *Stoffe*<sup>111</sup>. En consecuencia, la utilización de mitos arcaicos como modelos que son retomados y recreados, incluso modificados por el escritor, son una constante en su obra, como afirma en una conversación con el periodista austríaco F. Kreuzer en 1982, haciendo referencia a los modelos y arquetipos primitivos que siempre han estado presentes en su literatura “(...) quería desenterrar las materias que estaban aún más profundamente escondidas, es decir, primeras versiones, motivos originarios como ‘el laberinto’ o ‘la rebeldía.’”<sup>112</sup>

En este apartado de la investigación procederemos al análisis más detallado de dos textos que tratan de manera explícita el tema del Minotauro y el laberinto. El primero de ellos será *Dramaturgie des Labyrinths* (1971-1976), incluido en su primer tomo de *Stoffe, Labyrinth* (1981). Este texto forma parte del relato *Winterkrieg im Tibet* (1981)<sup>113</sup>, concebido durante la Segunda Guerra Mundial, y que fue durante mucho tiempo un proyecto inacabado. Son sus predecesores los relatos *Die Stadt*<sup>114</sup> de 1947 y *Aus den Papieren eines Wärters* de 1952<sup>115</sup>. Fue en 1978 cuando el proyecto se materializó bajo el título provisional *Inschriften eines Söldners*. Los escritos acerca del laberinto o basados en la estructura laberíntica forman lo que Dürrenmatt denomina *Labyrinth-Komplex*. El laberinto, por lo tanto, adquiere un carácter de arquetipo universal en la literatura del escritor:

---

<sup>111</sup> Óp. cit.

<sup>112</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche*, 1961-1990, óp. cit., vol. 3, p. 134, “(...) Ich wollte die Stoffe ausgraben, die noch tiefer liegen, also Erstfassungen. Grundstoffe wie ‘Labyrinth’, ‘Rebellion’.”

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Óp. cit.

<sup>115</sup> Dürrenmatt F.: *Aus den Papieren eines Wärters*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 19.

De esta manera inventé un laberinto universal a partir de mi laberinto personal. Este laberinto universal ha permanecido, no solamente ha sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial, sino que se ha hecho más laberíntico, permaneciendo de esta manera como motivo originario, exigiéndome cada vez más imágenes que debía oponerle; sólo hay que cambiar en mi concepción originaria el subtítulo, en lugar de *Aus den Papieren eines Wärters* ahora *Der Winterkrieg im Tibet*, y eso por la razón de que ahora veo al que antes no veía, al narrador.<sup>116</sup>

Como manifiesta el propio autor, la materia del relato se convirtió en una pesadilla que ya no le abandonaría nunca. El texto *Dramaturgie des Labyrinths* apareció por primera vez en 1977, en la revista *Text und Kritik*<sup>117</sup>, pero la versión a la que haremos referencia será la definitiva, incluida en *Labyrinth, Stoffe I-III* (1981).

Una vez analizado este texto de Dürrenmatt acerca de la figura clásica del Minotauro, presentaremos también un análisis detallado de otra obra titulada *Minotaurus eine Ballade* (1985)<sup>118</sup>, excepcional versión lírica del mito, en la que Dürrenmatt nos muestra un Minotauro víctima del engaño de Teseo.

El mito clásico del Minotauro y el laberinto no solamente es una fuente de inspiración para la pintura y literatura de Friedrich Dürrenmatt, sino que a lo largo de la Historia del Arte, podemos ver reflejado este arquetipo de la mitología clásica en innumerables obras pictóricas, escultóricas, musicales y literarias. En el *Diccionario Mitológico* de Hunger/Harrauer<sup>119</sup> se puede encontrar una extraordinaria recopilación de mitos griegos y sus representaciones artísticas a lo largo del tiempo. El laberinto como

---

<sup>116</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth, Stoffe I-III*, óp. cit., p., 69 "(...) so hatte ich mir damals aus meinem privaten Labyrinth ein Weltlabyrinth erschaffen. Dieses Weltlabyrinth ist geblieben, es hat nicht nur den Zweiten Weltkrieg überlebt, es ist noch labyrinthischer geworden, und so, wie es als Urmotiv blieb und mir, der ich ihm etwas entgegensetzen musste, immer neue Bilder abnötigte, ist denn auch in meiner ursprünglichen Konzeption nur der Untertitel zu ändern, statt *Aus den Papieren eines Wärters* nun *der Winterkrieg im Tibet*, und das weil ich jetzt den sehe, den ich vorher nicht sah, den Erzähler."

<sup>117</sup> Arnold, H.: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* ( Nº 56). München: Richard Bohrberg Verlag, 1980.

<sup>118</sup> Óp. cit.

<sup>119</sup> Hunger, H. Harrauer, Ch.: *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. [Ed. Francisco Javier Fernández Nieto y Antoni Martínez Riu; trad. José Antonio Molina Gómez]. Barcelona: Herder, D.L., 2008.

modelo ficcional aparece también en otros escritores como Franz Kafka (1883-1924) con su obra *El castillo*<sup>120</sup>; Robert Walsers (1878-1956) con *Minotaurus*<sup>121</sup>, haciendo una interpretación sociopolítica del mito; Walter Benjamin (1892-1940) con *Infancia en Berlín hacia 1900*<sup>122</sup>; Jorge Luis Borges (1899-1986) con su relato *La casa de Asterión*<sup>123</sup>, etc.

En el apartado siguiente pasaremos a analizar específicamente la interpretación que hace Friedrich Dürrenmatt de este mito clásico y las implicaciones para su cosmovisión plasmada en su literatura y en su pintura.

### 1.2.3. *DRAMATURGIE DES LABYRINTHS* (1971-1976)

En *Dramaturgie des Labyrinths*, Dürrenmatt propone una hermenéutica para interpretar este mito, analizando los diversos personajes y formulando conjeturas acerca de las intenciones de sus actuaciones. Ya en el título nos encontramos que el escritor define su análisis como *Dramaturgie*, es decir, *dramaturgia*. Lo que el escritor entiende por este concepto se aparta de la definición tradicional de *dramaturgia* como una forma de narrar determinada, relacionada con el arte dramático que deriva históricamente de la épica. En la concepción de Dürrenmatt, la dramaturgia sería una ficción que refleja la realidad desde la acción de los personajes, siendo en este sentido tomada como hecho que se observa desde el exterior. De este modo la interacción de los personajes va configurando una constelación de relaciones, que a medida que se hace más compleja, nos muestra más posibilidades de interpretación. En su escrito titulado *Aspekte des dramaturgischen Denkens* (1964), recopilado en *Theater*,<sup>124</sup> Dürrenmatt afirma que hay dos tipos de dramaturgias, una desde la finalidad y otra desde la materia. Habitualmente, la primera es utilizada en argumentaciones o tesis en

---

<sup>120</sup> Kafka F.: *El castillo*. [Ed. Luis Acosta]. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>121</sup> Walsers, R.: *Minotaurus. Das Gesamtwerk*, 12 vols. [Ed. Jochen Greven]. Zürich: Suhrkamp, 1978.

<sup>122</sup> Benjamin, W.: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

<sup>123</sup> Borges J. L.: *La casa de Asterión; un sueño; el laberinto*. Madrid: Nórdica Libros, 2010.

<sup>124</sup> Dürrenmatt, F.: *Theater. Essays, Reden*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 30.

las que se elige un tema o de giros lingüísticos con la intención de persuadir a nuestro interlocutor o interlocutores de una opinión moral, social o política. La segunda forma de dramaturgia surge de la materia misma, de la historia que el autor quiere contar y que a veces cobra vida propia.

Al primer tipo de dramaturgia pertenecerían según Dürrenmatt, las concepciones dramáticas de Schiller que veía el teatro como una institución moral, o de Brecht, con su intención de persuadir al público de una posición ideológica. Ahora bien, la *dramaturgia* de Dürrenmatt pretende ser menos ambiciosa, haciendo hincapié en las posibilidades empíricas de la historia inventada o rescatada, en este caso, el mito del Minotauro. Es por esta razón, que en la interpretación del mito que hace el escritor el lector se ve inmerso en una historia que no presenta una única perspectiva, sino que permite otras posibles interpretaciones, igualmente válidas. Es en este sentido como deben entenderse las dramaturgias de Dürrenmatt. Éste tituló muchos ensayos entre los años 1970-80 *dramaturgias*: por ejemplo *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (1978/1984-90)<sup>125</sup>, *Prometheus, Dramaturgie eines Rebellen* (1981-90)<sup>126</sup>, *Dramaturgie des Publikums* (1970)<sup>127</sup>, etc.

Martin Burckhard en su libro *Dürrenmatt und das Absurde* (1991)<sup>128</sup>, afirma que cuando Dürrenmatt piensa dramáticamente, está reflexionando abiertamente acerca del mundo y del ser humano. *Dramaturgie des Labyrinths*, por lo tanto, nos muestra las posibilidades artísticas del arquetipo del laberinto para referirse a situaciones reales. Afirma Dürrenmatt que representando el mundo como un laberinto se puede crear un distanciamiento para poder confrontar el mundo que percibe el autor con un *contramundo* (Gegenwelt) que él mismo inventa. “El mundo tal y como lo percibo lo confronto con un contramundo que invento.”<sup>129</sup>; en otras palabras, una realidad confrontada con la ficción como modo de conocimiento de la misma. El

---

<sup>125</sup> Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge. Der Pensionierte*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 37.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Dürrenmatt, F.: *Theater*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 30.

<sup>128</sup> Burckhard, M.: *Dürrenmatt und das Absurde*. Bern: Lang, 1991.

<sup>129</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth, Stoffe I-III* óp. cit., p. 69, “Die Welt die ich erlebe, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke”.

laberinto como idea artística se gestó en 1940, momento histórico que fue más que laberíntico, tanto a nivel social como personal para el autor, en plena Segunda Guerra Mundial y con un futuro profesional incierto, ya que aún dudaba entre la pintura y la escritura.

Opina Dürrenmatt que en la producción literaria no inventamos realmente nada nuevo. Todo tiene su origen en algo anterior, en un modelo primitivo. Estos arquetipos son comunes a todos los seres humanos. Todas las culturas han tenido un momento de pensamiento mítico, cuyo mensaje ha permanecido de alguna manera en el inconsciente colectivo. Hay una influencia preliteraria que se nutre de vivencias personales. En el caso de Dürrenmatt, la imagen del laberinto le viene de esa experiencia preliteraria que se remonta a las historias que le contaba su padre de niño, y que el escritor veía en todas partes: veía laberintos en los campos labrados, en la ciudad de Berna, en las callejuelas, en las novelas que leía, etc. Influenciado por Gustav Schwab (1792-1850) y su recopilación de leyendas griegas *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*<sup>130</sup> de 1937, en las que el autor omitió todo aquello que pudiera ser moralmente inconveniente o demasiado cruel, Dürrenmatt encontró una fuente de inspiración para su literatura posterior, y ya con doce años quiso escribir un drama acerca del personaje mítico de Teseo. Sin embargo, no fue hasta los años 50 cuando el escritor tuvo ocasión de leer las versiones de Herbert Hunger (1914-2000) y Robert von Ranke-Graves (1895-1985) acerca de la mitología griega con toda su crudeza.

En *Dramaturgie des Labyrinths* Friedrich Dürrenmatt analiza el mito de Minotauro en el laberinto desde un punto de vista bastante personal e irónico. Al igual que en las otras interpretaciones que hace de mitos clásicos, como Edipo, Prometeo, Atlas, etc., Dürrenmatt demuestra también en esta obra un gran conocimiento de la mitología griega.

A lo largo del texto el escritor plantea las distintas posibilidades acerca lo que puede significar el laberinto, analizando asimismo los distintos personajes que intervienen y

---

<sup>130</sup> Schwab, G.: *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*. Madrid: Gredos, 2011.



sus motivos para actuar de determinada manera. Surgen así, de manera asociativa, muchas posibles explicaciones. En este sentido, afirma Martin Burckhard:

El carácter asociativo y no sistemático determinante del pensamiento y la literatura de Dürrenmatt, especialmente presente en “Dramaturgie des Labyrinths”, no solamente es una expresión de su predilección por el juego, sino que está condicionado por la esencia del mundo que Dürrenmatt pretende captar con sus símiles.<sup>131</sup>

Al comienzo del texto Dürrenmatt nos expone el árbol genealógico del Minotauro desde un punto de vista muy personal, intercalando juicios de valor acerca de las relaciones entre los dioses griegos, llenas de incestos, parricidios, infidelidades, etc. También se cuestiona acerca de las intenciones y los sentimientos de los protagonistas: Minos, Ariadna, Minotauro, Pasifae, etc.

A continuación, Dürrenmatt escribe acerca del laberinto y de su constructor Dédalo. El hecho de encerrar a Minotauro para que nadie lo viese y para que no siguiera los pasos de su padre, el toro primigenio, arrasando toda la isla, fue resuelto por el artista construyendo un laberinto en lugar de una cárcel. Una cárcel hubiera sido insuficiente para el Minotauro, debido su fuerza, pero el laberinto era perfecto, dada su escasa capacidad intelectual. Basándose en la descripción del laberinto de Gustav Schwab, Dürrenmatt describe el lugar como una obra magnífica e impresionante, probablemente con superficies verdes, árboles y un edificio que los rodeaba. Sin embargo, tal y como concluye el propio escritor, el hecho de que Minos introdujera cada nueve años a siete doncellas y siete jóvenes para servir de alimento al Minotauro, es contradictorio con la naturaleza herbívora del animal, concluye el escritor.

---

<sup>131</sup> [Trad. a.], Burckhard, M.: *Dürrenmatt und das Absurde*. Bern: Lang, 1991, p. 126,. “Der für Dürrenmatts Denken und Schreiben bezeichnende und in der “Dramaturgie des Labyrinths” besonders deutlich hervortretende Charakter des Assoziativen und Unsystematischen ist nicht nur Ausdruck seiner Freude am Spielerischen, sondern auch bedingt durch das Wesen der Welt, die Dürrenmatt in seinen Gleichnissen einfangen will.”

Otro hecho contradictorio que cita Dürrenmatt es la personalidad de Minos: por un lado es cruel, castigando a los atenienses a sacrificar a los jóvenes o encerrando posteriormente a Dédalo y a su hijo Ícaro en el laberinto. Por otro lado, según la versión recogida por Platón, Minos sería el juez de las almas en el Hades por su gran sentido de la justicia.

Dürrenmatt pone ahora en duda la intención con la que se ha hecho ese laberinto para la bestia; así, bien podría ser como medida de seguridad para proteger al pueblo del monstruo o como acto de amor hacia ese ser único e incomprendido. Incluso pone en duda que el Minotauro no sea su propio hijo (genéticamente sería posible, por el origen del propio Minos). Este acto de amor, que marcaría la diferencia entre el Minotauro y los demás hijos de Minos, podría explicar, en la versión de Dürrenmatt, que Ariadna, por celos hacia su hermanastro, ayudara a Teseo en su hazaña.

El Minotauro, por lo tanto, pacería tranquilamente en los prados de su laberinto, aunque es posible que también se rebelase y que su instinto le condujera a arremeter contra las paredes lisas, construidas así para que no pudiera trepar por ellas. Desde su naturaleza animal, Minotauro no comprende su origen, no puede pensar, no entiende su encierro, aunque pueda sentir que su naturaleza es dual, y en su frustración inconsciente de no ser humano muestra toda su violencia contra los jóvenes que se adentran en el laberinto. Asesina y viola como respuesta instintiva a la injusticia que se ha cometido con él. Inconscientemente él también querría ser un ser humano, pero, por el contrario, se siente como un ser único y solitario. Sin embargo, Dürrenmatt introduce en este punto su duda acerca de que el Minotauro fuera el asesino de los jóvenes y las doncellas, ya que tan difícil sería entrar en el laberinto como salir de él. Probablemente, los chicos no llegaran a toparse nunca con el monstruo, por lo que no podría haberles matado.

Aunque el laberinto hubiera sido construido como un acto de amor de Minos hacia su hijo el Minotauro, esto no hace feliz a ese ser único y excepcional; éste no puede sentir esa felicidad. De nuevo Dürrenmatt introduce una hipótesis interpretativa al respecto: quizá tampoco los dioses sean capaces de sentir ninguna felicidad, por lo que se

complacen en castigar a la humanidad, para sentir, a partir del sufrimiento de ésta, su propia felicidad. Es más, el escritor aventura la posibilidad de que Minos haya conseguido con el laberinto alzar al Minotauro a la categoría de un dios y Ariadna ayudara a matarlo por envidia.

En consecuencia, la finalidad del laberinto es doble a la par que ambigua. En un principio, parece ser una cárcel para su habitante, el Minotauro, y también para aquellos que entran, tanto si dan con el monstruo como si no, ya que una vez dentro no encontrarán la salida y morirán igualmente. El Minotauro está destinado a morir a manos de Teseo, aunque nadie haya sido testigo de su enfrentamiento. Podríamos interpretar esto como un castigo hacia el monstruo, pero un castigo supone un juicio y una culpabilidad. Sin embargo, el Minotauro no puede comprender su culpa, ya que ésta consiste tan solo en haber nacido mitad animal mitad hombre. El laberinto representa en este sentido lo inescrutable. Aunque no existiera el Minotauro, el laberinto supondría paradójicamente un castigo para cualquiera que se adentrara en él, ya que correría la misma suerte que su habitante. La paradoja consiste, afirma Dürrenmatt en que todo el que se adentra en el laberinto acaba convirtiéndose también en el Minotauro.

En este punto del relato, Dürrenmatt introduce sus reflexiones autobiográficas acerca de la situación histórica y personal vivida por él durante la Segunda Guerra Mundial, identificándose en cierto modo con el Minotauro como símbolo de desacuerdo, malestar y protesta ante lo que estaba sucediendo. También se siente identificado con los que se adentran en el laberinto y son devorados. Finalmente se identifica con Dédalo, el auténtico diseñador del laberinto, ya que según el autor cualquier intento de dar significado al mundo en el que se vive es un intento de construir un *contramundo* (Gegenwelt). “(...) porque cualquier intento de controlar, de configurar

el mundo en el que se vive, es un intento de crear un *contramundo* en el cual el mundo que se quiere plasmar se queda atrapado como el Minotauro en el laberinto.”<sup>132</sup>

Sin embargo, concluye Dürrenmatt, cualquier intento de configurar el mundo será un intento frustrado. Al igual que en el laberinto, cada nueva respuesta que alcanza el ser humano le abre nuevas incógnitas.

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, no se puede afirmar que el mito del Minotauro, y en general, los demás mitos tengan un único sentido. Sostiene Dürrenmatt que no podemos dar una única explicación al mito. Dada la diversidad de interpretaciones, dependientes no solamente del objeto de estudio, sino también del sujeto, se puede afirmar que todas las explicaciones nos llevan a nuevas posibilidades, lo cual nos conduciría por su parte a un proceso interminable. “(...) No hay una única explicación que muestre el sentido de un símil, sino que éste viene determinado por el conjunto de posibles explicaciones, cuyo número es cada vez mayor haciendo que el símil sea cada vez más ambivalente.”<sup>133</sup>

A lo largo de la narración, Dürrenmatt rechaza la interpretación psicoanalítica, prefiriendo proceder de manera analítica, desglosando el mito, tal y como hemos mostrado anteriormente. En la ya citada conversación con el periodista Franz Kreuzer, el autor afirma que la interpretación psicoanalítica de los arquetipos que hiciera, por ejemplo, Jung (1875-1961)<sup>134</sup>, le parecía poco inteligible. Sin embargo, también nos indica que no solamente debemos acercarnos a los mitos de forma intelectual, sino que también debemos dejarnos atrapar emocionalmente por ellos, tal y como le ocurrió al propio Dürrenmatt en su infancia cuando entró en contacto con los ellos.

---

<sup>132</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth*, óp. cit., p. 82, “Denn jeder Versuch die Welt, in der man lebt, in den Griff zu bekommen, sie zu gestalten, stellt einen Versuch dar, eine Gegenwelt zu erschaffen, in der sich die Welt, die man gestalten will, verfängt, wie der Minotaurus im Labyrinth. “

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 83, „(...) Nicht eine Erklärung ist der Sinn eines Gleichnisses, sondern alle seine möglichen Erklärungen zusammen, wobei die Zahl dieser möglichen Erklärungen zunimmt, das Gleichnis wird immer mehrdeutiger.“

<sup>134</sup> Según el psicoanalista Jung los arquetipos corresponderían a imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos o leyendas. Se trataría de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo. Afirma Jung que no se trata de representaciones heredadas, sino de posibilidades de representaciones.

Solamente tras captar el sentido global del mito, podemos proceder a su análisis para destacar la diversidad de posibles significados. Es en ese preciso momento cuando el análisis intelectual por un lado y la creación artística por otro se dan la mano, ya que Dürrenmatt especula con las diversas posibilidades que le ofrece el análisis, creando nuevas ficciones y reelaborando el mito.

Al final de *Dramaturgie des Labyrinths* Dürrenmatt distingue entre *concebir* una historia y *ejecutarla*. En un principio, el literato llama *concepción* a su *Dramaturgie des Labyrinths*, que tras ser ideada en el invierno de 1940 como símil de lo que estaba ocurriendo en el mundo, fue redactada en 1972, ocupando solo tres páginas. Hasta ese momento, el *yo fingido*, es decir, el narrador de la historia parecía ser el Minotauro. Pero cuando en 1978 Dürrenmatt decidió retomar el material del relato *Winterkrieg im Tibet*, tuvo que volver a ocuparse de *Dramaturgie des Labyrinths*, destinada en un principio a ir detrás de dicho relato. En este momento, al intentar escribir una historia tomando como modelo el laberinto, el escritor se da cuenta de que el narrador tiene que ser Teseo, el voluntario que se adentra en él. Según lo expuesto, Dürrenmatt sostiene que para *ejecutar* o dar vida narrativa al laberinto, el escritor tiene que adentrarse en él, tiene que convertirse en Teseo. El sentido del mito cambiará entonces, ya que al ser Teseo el prisionero del laberinto, tiene que enfrentarse a sí mismo. Cuando nos disponemos a resolver el acertijo y nos adentramos en el laberinto, tomamos conciencia de que no sabemos nada. Solamente aquel que ha diseñado el laberinto tiene la sabiduría suficiente. Aunque sigamos el hilo de Ariadna, a saber, aunque queramos dominar el mundo con nuestro pensamiento, cada vez senos irán abriendo más incógnitas. Esto les ocurre tanto al escritor como al lector de un símil. Entrar en el laberinto supone enfrentarse con uno mismo, aceptar que no podemos hallar la respuesta definitiva, es decir, la salida del laberinto. El laberinto es, pues, en este sentido también un símil de los límites de nuestro conocimiento. “Toda concepción es omnipotente. El que diseña el plano del laberinto lo sabe todo, pero el

que se adentra en él, como yo ahora (...) no sabe nada, aunque estuviera armado con la mejor de las dramaturgias.”<sup>135</sup>

El sentido del mito o de los símiles tiene que venir del sujeto que los interpreta, siendo consciente de la cárcel de su propio pensamiento. El sentido sólo puede buscarse desde la propia subjetividad. Los intentos de superar el laberinto mediante nuestra razón solamente pueden conducirnos, en opinión de Dürrenmatt, al fracaso. El ser humano no está en disposición de ser Dédalo, el constructor. No podemos abandonar nuestra condición de humanos y elevarnos sobre nosotros mismos para tratar de comprender el mundo. Las filosofías racionalistas y dogmáticas sí han pretendido dar una explicación del *laberinto* (mundo) bajo el supuesto de que el conocimiento verdadero es posible, justificándolo en Dios o en el sujeto de conocimiento. Sin embargo, Dürrenmatt siempre ha rechazado los dogmatismos de todo tipo. En este sentido se puede entender la interpretación que hace Otto Keller en su libro *Dürrenmatts Kritik des abendländischen Denkens* (2000)<sup>136</sup>, en el que el autor afirma que el giro interpretativo del mito que hace Dürrenmatt supone una crítica al pensamiento dualista occidental con su concepción metafísica estática. El afán por encontrar esencias estables con la intención de buscar siempre un significado definitivo de las cosas, nos lleva a la tradición de buscar siempre un enemigo contra el que luchar desde una postura dogmática. *Dramaturgie des Labyrinths* finaliza con la siguiente afirmación acerca de la hazaña de Teseo:

Siguiendo el hilo de Ariadna de su pensamiento comienza a buscar al Minotauro. En los corredores sinuosos comienza a preguntarse quién será el Minotauro, más tarde se cuestiona si realmente existirá, y finalmente comienza a cuestionarse, -sin haberle encontrado aún-, la razón de ser del laberinto si el Minotauro quizá no exista. Quizá por la razón de que Teseo mismo sea el Minotauro y todo intento de

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 84, “Jede Konzeption ist allwissend. Wer den Plan des Labyrinths entwirft, weiss alles-, doch wer sich hineinbegibt wie ich jetzt (...) weiss nichts- und wäre er mit der besten Dramaturgie bewaffnet.”

<sup>136</sup> Keller, Otto.: *Dürrenmatts Kritik des abendländischen Denkens*. Bern; Berlin; Brüssel; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Lang, 2000.

escudriñar este mundo mediante nuestro pensamiento, aunque solo sea mediante el símil de un escritor, sea una lucha consigo mismo. Yo soy mi enemigo, tú eres el tuyo.<sup>137</sup>

Esta dramaturgia de Dürrenmatt no solamente relata el mito del Minotauro en el laberinto tomando en cuenta diferentes hipótesis interpretativas, sino que también sugiere una manera distinta de interpretar cualquier mito, es decir, una hermenéutica. Como Dürrenmatt ve en los mitos arquetipos que pueden servir de símiles de situaciones reales, la presente dramaturgia podría ser entendida como una hermenéutica que podría aplicarse a otras ficciones del escritor en las que se recrean mitos clásicos como símiles de la realidad. Intentar dar un significado a lo que nos rodea implica tener en cuenta la multiplicidad de la realidad, y por lo tanto, una diversidad de posibles interpretaciones. De esta manera, Dürrenmatt nos hace ver que tanto en el mito analizado, como en otras versiones suyas de mitos clásicos, cada uno de los personajes enriquece las posibles interpretaciones. Si entendemos esto así, podemos considerar al Minotauro bien como monstruo o bien como víctima; Teseo puede ser el liberador o el asesino; Ariadna puede ser símbolo de la ciencia o del egoísmo y la envidia; Minos puede ser considerado cruel o justo. En cualquier caso, el laberinto para Dürrenmatt supone siempre el límite, tanto de nuestro conocimiento como de la propia existencia.

El Minotauro, por su lado, representa el enfrentamiento entre el ser humano y su entorno, la soledad, los impulsos instintivos frente a la razón, etc. Mediante este símil Dürrenmatt nos llama la atención sobre nuestra naturaleza paradójica, pero siempre desde un punto de vista artístico, bien desde la literatura o bien desde la pintura. Nos ofrece un modelo artístico para dar una o varias explicaciones a las circunstancias históricas o los conflictos humanos. El ser humano es considerado por el escritor como

---

<sup>137</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth*, óp. cit., p. 86, "Am Ariadnafaden seines Denkens beginnt er, nach dem Minotaurus zu suchen, in den verschlungenen Gängen beginnt er zu fragen, zuerst wer der Minotaurus sei, später, ob es ihn überhaupt gebe, und endlich beginnt er zu überlegen – wenn er ihn immer noch nicht gefunden hat-, warum denn, wenn es den Minotaurus nicht gebe, das Labyrinth überhaupt sei: Vielleicht deshalb, weil Theseus selber der Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen- und sei es nur mit dem Gleichnis des Schriftsteller -, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt: Ich bin mein Feind, du bist der deinige."

un ser único, un individuo que interactúa con otros Individuos con consecuencias imprevisibles. Estas relaciones humanas pueden ser consideradas también laberínticas, y así lo expresará el autor en sus dramas y relatos.

#### **1.2.4. MINOTAURUS, EINE BALLADE (1985)**

En esta ocasión, la obra de Dürrenmatt analizada es un texto escrito en verso que narra con extraordinaria fluidez y emoción el mito del Minotauro. El relato está concebido desde el punto de vista de Minotauro y de sus emociones. El lenguaje empleado es dinámico, yuxtaponiendo muchos verbos, adjetivos, sustantivos, a veces de forma reiterada, creando un ritmo muy intenso en la narración de acuerdo con el tipo de texto que se propone: una balada, es decir, una canción para ser bailada. La danza y el sonido forman también parte de esta propuesta literaria de Dürrenmatt. Además, el texto narrado se presenta a su vez acompañado de los dibujos del propio autor para ilustrar lo descrito.

Cabe destacar que en esta obra Dürrenmatt se abstiene de hacer valoraciones personales e irónicas como sí lo hiciera en *Dramaturgie des Labyrinths*, analizado anteriormente. Asimismo, hay que destacar como otra diferencia frente al citado texto, que en este caso concreto no se hace prácticamente mención de Dédalo.

El laberinto es concebido ahora como un lugar con las paredes de cristal de tal manera que el Minotauro se ve reflejado infinitamente. Debemos destacar varios momentos o subtemas en el relato:

1. Descripción del Minotauro y el laberinto
2. Encuentro con la primera muchacha y muerte de ésta
3. Encuentro con el primer grupo de jóvenes
4. Decepción y furia de Minotauro
5. Encuentro con Teseo y muerte del Minotauro



1. Descripción del Minotauro y el laberinto

Este ser, como lo define Dürrenmatt, es encerrado en el laberinto, tras haber permanecido adormilado durante algunos años entre las vacas. Se le ha encerrado para preservar a los hombres de su presencia y al Minotauro de la presencia de los hombres. El laberinto es una construcción realizada por Dédalo formada por paredes de cristal, en las cuales se refleja este ser, de manera que a él mismo le parece que hubiera miles de seres como él. Lo mismo ocurre con el sonido, que por el eco se repite pareciendo así que hubiera muchos animales. Este ser, que aún no es presentado como Minotauro, no sabe si está soñando o está despierto (ya que desconoce estos términos), pero se encuentra rodeado de otros seres que lo miran. Su reacción instintiva es atacar a los otros, cosa que ellos hacen también. Se produce entonces una danza que se refleja infinitamente. Todo lo que hace el ser lo hacen también los demás seres reflejados, de manera que se siente como un líder, un dios (si supiese lo que es un dios) al que los demás siguen. Lleno de una alegría infantil danza armoniosamente con los demás. Dürrenmatt describe al Minotauro desde dentro, invitando al lector a imaginarse un ser sin capacidad reflexiva ni lingüística, engañado por los reflejos infinitos de las paredes de cristal.

El ser danzaba por su laberinto, por el  
Mundo de sus reflejos, danzaba como un niño  
Monstruoso, como un monstruoso padre de sí mismo,  
Danzaba como un monstruoso dios  
Por el universo de sus reflejos.”<sup>138</sup>

Tras presentarnos a este ser único habitando en su laberinto de cristal, Dürrenmatt pasa a describir su primer encuentro con otro ser real, que no sea un reflejo.

---

<sup>138</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Minotaurus*, óp. cit., pág. 13.  
„Das Wesen tanzte durch sein Labyrinth, durch die  
Welt seiner Spiegelbilder, es tanzte wie ein monströses  
Kind, wie ein monströser Vater  
seiner selbst, es tanzte wie ein monströser Gott durch  
das Weltall seiner Spiegelbilder.“

2. Encuentro con la primera muchacha y muerte de ésta

El primer contacto que tiene el Minotauro con un ser distinto es con una de las muchachas que entran al laberinto. Ella sí sabe que solo hay un Minotauro y que los demás animales son reflejos del mismo monstruo, pero no sabe cuál de ellos es el ser y cuál el reflejo. Solo sabe que en su huida del Minotauro se ha topado con él. Contempla a este ser con cabeza de toro, y encuentra insoportable la mezcla de animal y ser humano en un mismo cuerpo. Minotauro en su euforia empieza a perseguir a este nuevo ser que huye, y de esta manera miles de seres persiguen a miles de seres que huyen. En el transcurso de estas carreras la joven choca con el Minotauro y éste siente por primera vez el contacto de otro cuerpo. Es consciente de que hay otro ser distinto a los Minotauros presos en sus cárceles de cristal con los cuales nunca tiene contacto directo. De nuevo comienza una danza de acercamiento del Minotauro y de alejamiento de la joven, una danza en la cual la natural euforia del Minotauro le lleva a poseer a la joven y a matarla sin quererlo debido a su fuerza incontrolada. Él no sabe lo que es la muerte, no sabe que la ha matado. La escena se refleja en los cristales y el grito de Minotauro es reproducido por el eco. Entran en juego ahora las aves carroñeras y los ruidos que éstas emiten. El sol parece echar fuego como señal de la furia de los dioses por la ofensa de Pasifae, hija del sol, consistente en haber engendrado a tan monstruoso ser.

Esta corta alusión al mito nos da una explicación del porqué del encierro del Minotauro. Él representa por un lado una ofensa para los dioses y por el otro una maldición para los seres humanos.

Irrumpe como señal de su  
Furia por la ofensa de su hija Pasifae que  
Ha dado a luz a un ser que es una ofensa  
Para los dioses y una maldición para la humanidad,  
Estando condenado a no ser ni dios, ni hombre, ni animal,  
Sino solamente Minotauro, inocente y  
Culpable al mismo tiempo.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup>[Trad. a.], ibíd., p. 18, (...)

3. Encuentro con el grupo de jóvenes

El siguiente encuentro del Minotauro con los humanos será con un muchacho del grupo que precede a Teseo. Dicho muchacho porta en la mano derecha una espada y en la mano izquierda un abrigo roto. Dürrenmatt hace hincapié en que Minotauro no sabe interpretar lo que percibe (no sabe ni lo que es un abrigo ni una espada) y en consecuencia no puede tomar precauciones. La escena transcurre durante el día, por lo que no hay reflejos y se destaca la soledad del Minotauro. De nuevo comienza la danza del Minotauro y del joven. Uno lleno de alegría y el otro blandiendo el abrigo como escudo e intentando sacar la espada para matar al monstruo, no sin avergonzarse de ello ante la aparente inocencia del Minotauro. Éste danza y danza hasta que el sol, ya más bajo en el cielo, le devuelve a los otros Minotauros reflejados en las paredes. Su alegría es inmensa. En esta danza frenética para uno y lucha para el otro, el joven hunde su espada en el cuerpo del Minotauro cuando las paredes reflejan el rojo de la puesta de sol. Minotauro no sabe lo que ha ocurrido. Siente únicamente la espada en su pecho y un líquido negro salir de la herida.

4. Decepción y furia de Minotauro

Cuando los compañeros del joven se acercan para contemplar al Minotauro, éste transforma su miedo en orgullo y en odio.

Se agachó sintiéndose amenazado, y para no  
Sentir miedo, convirtió este temor  
En orgullo. El orgullo de ser Minotauro,  
Y el que no fuera Minotauro sería su enemigo.<sup>140</sup>

---

“Stiess zum Zeichens ihres  
Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasipahae, die  
Ein Wesen geboren hatte, das, eine Beleidigung  
Der Götter und ein Fluch den Menschen, verdammt  
War, weder Gott noch Mensch noch Tier,  
Sondern nur Minotaurus zu sein, schuldlos und  
Schuldig zugleich.“

<sup>140</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 22

Er duckte sich und fühlte sich bedroht, und um

Siente el odio del animal hacia el humano que le persigue, le caza y le doma, es decir, el odio originario de los animales hacia los hombres. Los jóvenes creyeron que el Minotauro estaba moribundo, pero lejos de esto, entrada ya la noche, la rabia hizo que el animal arremetiese contra los muchachos que bailaban a su alrededor. En este momento ya no hay reflejos en las paredes. El Minotauro se siente abandonado por sus congéneres. La masacre comienza y el toro mata al grupo de jóvenes. Acto seguido llegan los carroñeros desde el aire y concluyen lo comenzado. Cuando la luna llena permite nuevamente el reflejo en las paredes, el Minotauro percibe de nuevo una multitud de seres como él. Su rabia no tiene fin y embiste la pared de cristal frente a él que se hace pedazos. Contempla su reflejo creyendo que hay otro Minotauro igual de furioso que él. Golpea la pared una y otra vez hasta darse cuenta de que no hay nadie detrás de ella, es decir, que el *otro* Minotauro está en la propia pared. También está herido y cubierto de cristales. Comprende que ese ser no es lo que parece. De pronto siente curiosidad y poco a poco se da cuenta de que ese ser es él mismo. Comprende al fin que no hay muchos Minotauros, sino solamente uno. Comprende que él es el ser aislado, el excluido y el cautivo. Comprende finalmente el sentido del laberinto en el que está encerrado.

(...) que era el aislado,  
El excluido y encerrado al mismo tiempo,  
Que por su culpa existía el laberinto, y que  
Solamente por haber nacido, porque un ser  
Como él no debía existir, por respeto a los límites  
Que se han establecido entre animales y seres humanos  
Y entre seres humanos y dioses, con el fin  
De mantener el mundo en orden  
Y no convertirlo en un laberinto.<sup>141</sup>

---

sich nicht zu fürchten, setzte er seiner Furcht  
den Stolz entgegen, den Stolz Minotaurus zu sein,  
und was nicht Minotaurus war, war sein Feind.

<sup>141</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 28

(...) dass er der Vereinzelte  
war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene,  
dass es seinetwegen das Labyrinth gab, und das nur,

Cuando el Minotauro se da cuenta de que el laberinto está para salvaguardar la distancia entre el animal y ser humano, es decir, cuando a su modo, comprende o siente que el laberinto es su cárcel se derrumba y sueña que es un ser humano. Sueña con amor, con fraternidad, con lenguaje, sabiendo que nunca tendrá ni amor, ni fraternidad, ni lenguaje.

##### 5. Encuentro con Teseo y muerte del Minotauro

Así dormido lo encuentra Ariadna cuando llega, y bailando le ata un hilo de lana roja a los cuernos antes de desaparecer. A la mañana siguiente el Minotauro despierta y observa como otro Minotauro se le acerca. Una vez más cree que se trata de un reflejo, aunque en esta ocasión no es así. Cuando Minotauro alza los brazos, lo hace también el otro. Sin embargo, le parece que los movimientos no son tan simultáneos como de costumbre, cuando veía múltiples reflejos de sí mismo. Todos los movimientos que hace el aparente ser reflejado parecen iguales, aunque hay algo en su asimetría que hace dudar al Minotauro. Parece un ser como él, pero *el otro* sujeta algo, lo que le lleva al Minotauro a la convicción de que se trata de otro ser real y no de una imagen. Grita de alegría al ver que ya no es un ser solitario, que ya existe un *otro* y no solamente un *yo*. Baila lleno de entusiasmo, porque ya no es el único, porque esto significa el final del laberinto. A su entender ya no hay fronteras entre animales, seres humanos y dioses. El Minotauro baila con el hilo atado a su cornamenta. Eufórico abraza al otro ser que ha sacado su daga y se la hunde en la espalda con tal destreza que éste ya estaba muerto antes de caer al suelo. Teseo se quita la máscara de toro, y todas las imágenes reflejadas en las paredes se quitan también la máscara de toro. Finalmente Teseo desata el hilo rojo de los cuernos del Minotauro y abandona el laberinto. Las paredes de cristal ya solo

---

weil er geboren worden war, weil es ein Wesen  
wie ihn nicht geben durfte, der Grenze willen,  
die zwischen Tier und Mensch und Mensch  
und den Göttern gesetzt worden ist, damit die  
Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde (...)

reflejan el cadáver del Minotauro antes de que hagan su aparición las aves carroñeras.

De esta forma termina la balada de Dürrenmatt que ofrece una nueva interpretación del mito del Minotauro. El lector puede llegar a sentir el dramatismo de la última escena. Mientras que antes todo era movimiento, imágenes, danzas y gritos, Dürrenmatt enfrenta al lector en las tres últimas estrofas a una imagen estática de muerte, ya que Teseo ha acabado con la vida del Minotauro.

A lo largo del poema encontramos algunas aclaraciones acerca de quién es el Minotauro y también acerca del sentido del laberinto. Podríamos decir que el tema central de este poema es la frontera entre lo animal y lo humano. El narrador nos hace ver en múltiples ocasiones que el Minotauro no es capaz de comprender o sentir como un ser humano. El Minotauro no piensa, sino que siente. No tiene capacidad reflexiva, es puro instinto. A lo largo de la balada el Minotauro va evolucionando y cambiando su forma de estar en el mundo.

Ha percibido el engaño de creerse acompañado por seres semejantes, siendo solamente reflejos. También ha sentido la tristeza de la ausencia del *otro* a causa de su impulsividad cuando accidentalmente mata a la primera muchacha. Tras esto vuelve a sentir de nuevo el engaño cuando el grupo de muchachos lo encuentra y le hieren. Pero finalmente, peor de todos los engaños se presenta cuando Teseo, disfrazado de Minotauro, lejos de significar un ser semejante y amigo le da muerte.

En el planteamiento que hace el escritor de este mito clásico en su balada, no podemos dejar de sentir lástima por ese ser que siendo una bestia anhela las características del ser humano pero que a la vez es traicionado por un ser humano. Minotauro debe expiar un pecado que desconoce o no es consciente de haber cometido.

A diferencia de *Dramaturgie des Labyrinths*, este texto no tiene un carácter reflexivo, sino que en él se destaca fundamentalmente lo sensitivo, como son el movimiento, el sonido, los reflejos, los colores, los cambios de luz (día /noche, sol/luna, etc.).

A lo largo del poema *Minotaurus* se tratan diversos temas que serán recurrentes en la literatura y la cosmovisión del autor, relacionados con el conocimiento y la naturaleza humana. Así podemos destacar entre otros el tema del conocimiento tratado aquí como el contraste existente entre realidad y reflejos. El laberinto se concibe como un mundo cerrado donde las paredes son de cristal. En esta ocasión, el laberinto ya no es un lugar agradable, un parque espacioso como en *Dramaturgie des Labyrinths*, sino que se describe como un lugar claustrofóbico construido con paredes de cristal. De este modo el Minotauro está expuesto a un mundo de reflejos que no son la realidad. El espejo solo devuelve unas imágenes. Minotauro cree en todo momento estar acompañado de seres semejantes a él, hasta que rompe una de las paredes de cristal, tomando conciencia finalmente de su soledad. El mundo de las apariencias, el laberinto, provoca confusión e incertidumbre en el animal. Las imágenes que se reflejan son completadas con el eco del sonido del Minotauro o de las aves carroñeras que siempre acechan, llevando al monstruo a una sensación de desconcierto sobre si hay o no más habitantes en el laberinto.

La cuestión de la realidad, la verdad y el conocimiento siempre interesaron a Dürrenmatt, por lo que -tal y como hemos apuntado ya en otros apartados de este trabajo- este mito puede también servir de analogía para tratar el tema de los límites del conocimiento. Por esta razón, en el capítulo siguiente se tratará el tema del conocimiento desde el punto de vista filosófico, analizando obras de Dürrenmatt que describen situaciones que podrían ser calificadas como laberínticas.

Además del tema ya mencionado, la balada aborda el tema de la frontera entre lo humano y lo animal. Toda la obra está narrada desde la perspectiva de la víctima, en este caso del Minotauro, que muere traicionado por su propia ignorancia y por su anhelo de encontrar al *otro*. Él representa al ser solitario, al individuo, al ser aislado y encerrado que no debe estar en contacto con los demás seres. El Minotauro, mitad hombre mitad toro no ha encontrado a un semejante, ni un lenguaje con el cual comunicarse, ni fraternidad. No puede realizarse como ser humano porque su parte animal e instintiva es un peligro para los humanos, razón por la cual ha sido apartado

de ellos y encerrado en el laberinto. Muestra de ello es el asesinato de la muchacha, aunque no fuera la intención de Minotauro. En su animalidad, ni siquiera puede entender la diferencia entre el bien y el mal. Carece de conciencia de sí mismo, y en consecuencia de conciencia moral y de libertad, características fundamentales del ser humano. Los seres humanos, tanto los jóvenes como Teseo y Ariadna, suponen, pues, un peligro para el monstruo. La traición de Teseo, disfrazado de Minotauro, sorprende al animal feliz por haber encontrado finalmente a un compañero, a un semejante. La paradoja aparece en el momento en el que el ser racional, haciendo uso de su libertad, mata al animal aprovechando su natural inocencia y curiosidad. Esta lucha entre el animal y el ser humano podría interpretarse como la lucha entre la parte racional y la parte emocional o pasional de la persona, lucha que siempre ha protagonizado la historia del hombre. La división entre lo racional y lo emocional es un tema arcaico que ha sido tratado en el arte y la filosofía, y que es uno de los temas de reflexión más recurrentes de Friedrich Dürrenmatt en relación al ser humano. Por otra parte, el Minotauro es un animal al mismo tiempo que un Dios, ya que en el laberinto él es el dueño y señor.

La identidad personal será otra cuestión importante en la interpretación del mito que hace Dürrenmatt. En el laberinto tomamos conciencia de nosotros mismos. El Minotauro toma conciencia de sí mismo al final del relato, cuando ante el espejo roto se da cuenta de que el ser reflejado allí es él. Teseo también construye su identidad, aunque para vencer al animal simula ser un Minotauro, es decir, engaña acerca de su identidad. El humano se disfraza de animal para vencer al animal. En el laberinto se toma conciencia de la ignorancia, aunque el hilo de Ariadna ayuda a Teseo a encontrar el camino de vuelta, es decir, a salir del laberinto. Aunque no estuviera el Minotauro, el propio laberinto representa un peligro en sí mismo. Como ya hemos dicho, todo el que se adentra en él tiene que enfrentarse a sí mismo, a sus miedos, a su realidad y a su entorno para encontrar la salida. El ser humano va forjando su identidad en relación a los demás, a los otros. En este sentido, el laberinto y sobre todo el Minotauro, sirven de símil a Dürrenmatt para cuestionarse la dificultad del individuo para hallar su



identidad frente a los demás. En relación a este tema, Dürrenmatt se aparta de las teorías filosóficas racionalistas que parten de la base de una esencia fija e inmutable del ser humano, siendo el individuo un mero ejemplo de esa esencia. Para Dürrenmatt, lo importante, la riqueza está en el individuo que sobrepasa cualquier delimitación que se pueda hacer a nivel conceptual y abstracto. La difícil relación entre el individuo y el colectivo será otra cuestión que aparece con frecuencia en los escritos de Dürrenmatt y que trataremos en el capítulo siguiente desde una perspectiva filosófica.

En esta versión del Minotauro, la danza<sup>142</sup> juega un papel muy importante y nos remonta a un concepto de laberinto más arcaico. Peter Gasser en su artículo *Dramatugie und Mythos* (2000)<sup>143</sup> destaca la danza como un tema importante en la balada. A lo largo de toda la historia narrada el Minotauro danza sus emociones. También los demás danzan. Parece que a través de este lenguaje corporal, Minotauro va construyendo su identidad. Al final de la balada el Minotauro baila feliz por haber encontrado al *otro* que, sin embargo, imita esta danza como estrategia para matarle. En este sentido podríamos interpretar que el Minotauro muere paradójicamente en su intento de humanizarse.

Como conclusión de todo lo dicho anteriormente, parece que Dürrenmatt, en la interpretación de Gasser, introduce lo grotesco en esta balada. Debemos tener en cuenta que la figura del Minotauro es mitad humano mitad toro, por lo que no podemos pasar por alto denominaciones como *monstruo*, en comparación con la belleza de la primera joven que encuentra a Minotauro. Estaríamos ante la bestia frente a la bella. Sin embargo, la paradoja, siempre presente en las dramaturgias de Dürrenmatt, nos muestra como el animal, en su afán por humanizarse encuentra al hombre, que de una manera salvaje y bestial, lo mata. Teseo, portando una máscara de toro, ocultando su cara, haciendo como que él es otro reflejo del Minotauro, siendo solamente un disfraz, se muestra deshumanizado. En la balada no aparece como héroe

---

<sup>142</sup> *Minotaurus* fue representado en 1989 en Laterna Magica de Praga como ballet. También se ha representado como teatro de marionetas en Múnich en 2005.

<sup>143</sup> En *Dürrenmatt im Zentrum*, 7. Internationale Neuenburger Kolloquium 2000. [Ed. Söring J./Mingels A.], pp. 191-207, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2004.

liberador, sino más bien como traidor, un doble del Minotauro, mitad hombre mitad toro. En este sentido Teseo se convierte a su vez en un nuevo Minotauro, esto es, en un monstruo.

Esta ambivalencia entre el héroe y la víctima es un símil que Dürrenmatt reproduce en otros relatos como *Die Stadt* (1947)<sup>144</sup>, donde el protagonista desconoce si es prisionero o guardián. Al respecto de la confusión de roles entre prisionero y guardián, podemos encontrar este símil incluso en el último discurso que Dürrenmatt dio en 1990 como laudatio en la concesión del premio Gottlieb Duttweiler a Václav Havel, titulado *Die Schweiz, ein Gefängnis*<sup>145</sup> en la que Dürrenmatt cuestiona el papel de Suiza y los suizos a lo largo de su historia reciente, haciendo referencia a que son al mismo tiempo prisioneros y guardianes de su propia cárcel, Suiza. También en *Winterkrieg im Tibet* (1981) donde el personaje central es un mercenario que lucha en una supuesta III Guerra Mundial en un mundo subterráneo, sin saber exactamente si hay guerra o enemigos, cuestionándose su papel en ese lugar.

Danzas de vida y danzas de muerte se suceden en la balada y adquieren dinamismo por ser reflejadas infinitamente en las paredes del laberinto. Hay también un cierto espíritu lúdico en el carácter del Minotauro, que se manifiesta en el primer encuentro con la joven muchacha, como ya se ha mencionado. Sin embargo, esa natural inocencia va dando lugar paulatinamente al resentimiento del Minotauro cuando es agredido por el otro muchacho del grupo.

Lo paradójico y lo grotesco en la balada son elementos que el escritor ya había utilizado en muchas de sus ficciones anteriores, sobre todo en sus piezas teatrales, para crear una distancia entre lo narrado o representado y el público.

---

<sup>144</sup> Óp. cit.

<sup>145</sup> Óp. cit.

### 1.2.5. EL MITO DEL MINOTAURO Y EL LABERINTO COMO SÍMIL DE LA CONDICIÓN HUMANA

Tal y como ha quedado de manifiesto en el apartado anterior puede afirmarse que el laberinto es uno de los mitos recurrentes en la literatura de Friedrich Dürrenmatt. El escritor opina que el ser humano siempre ha elaborado arquetipos, como el *enemigo*, los *dioses*, *Dios*, etc. para manejarse dentro de un mundo que a veces se le presenta como hostil. El laberinto sería otro ejemplo más de arquetipo. Para Dürrenmatt este arquetipo está ya presente en su pintura mucho antes que en su escritura. Así, entre la primera obra dramática y la última hay una constelación constante que es el laberinto. El laberinto como espacio humano, es decir, como límite de nuestro conocimiento es el símbolo de la condición humana.

Según los propios comentarios acerca de sus ilustraciones, *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen* (1978), recopilados en *Literatur und Kunst* (1998)<sup>146</sup>, Dürrenmatt afirma:

Con los *Laberintos* tomo un motivo que literariamente también me fascina. (...) Al laberinto pertenece también el Minotauro. Éste es una monstruosidad, y como tal es el cuadro de lo individual, de lo rarísimo. Lo individual está ante un mundo que para él es impenetrable. El laberinto es el mundo visto por el Minotauro. Las láminas del Minotauro muestran pues a un Minotauro sin la experiencia del prójimo, del tú. Él sólo sabe violar y matar. No muere por medio de Teseo, acaba como una res. Teseo no es capaz de seguirle el rastro. El asesinato del Minotauro es una leyenda.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit.

<sup>147</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 195

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 212, "Mit den <Labyrinthen> nehme ich ein Motiv auf, dass mich auch schriftstellersich fasziniert. (...) Zum Labyrinth gehört der <Minotaurus>. Dieser ist eine Ungestalt, als solche ist er das Bild des Einzelnen, des Vereinzelten. Der Einzelne steht einer Welt gegenüber, die für ihn undurchschaubar ist: Das Labyrinth ist die Welt vom Minotaurus aus gesehen. Die <Minotaurus> Blätter zeigen auch den Minotaurus ohne die Erfahrung des Andern, des Du. Er versteht nur zu vergewaltigen und zu töten. Er stirbt nicht durch Theseus, er verendet wie ein Stück Vieh. Theseus ist nicht imstande, ihn aufzuspüren. Die Ermordung des Minotaurus ist eine Legende."

Como ya hemos mencionado, el laberinto y el Minotauro son en cierto modo un símil de la muerte segura. Si te encuentras con el Minotauro significa la muerte, y si no le encuentras igualmente, ya que no sabrás salir del laberinto. Esto es precisamente lo que les ocurre a los jóvenes en *Minotaurus*, que creen que el Minotauro ha muerto tras haber sido herido por primera vez, pero no es así de manera que inesperadamente el Minotauro acaba con todos ellos. Aunque no hubiera sido así, no habrían encontrado la salida, ya que Ariadna todavía no había colocado el hilo rojo en los cuernos del animal. No podemos superar el laberinto, es decir, la muerte en sentido figurado. No tenemos la capacidad de hacernos un plano del laberinto, por lo tanto debemos aceptar la finitud del ser humano. Precisamente este tema de la finitud del ser humano será tratado más adelante cuando analicemos el mito de Prometeo en la versión de Dürrenmatt. Otros símbolos de la muerte presentes en *Minotaurus* son además de los hechos descritos las aves carroñeras que acechan continuamente cuando el animal mata a la muchacha o cuando Teseo finalmente mata al monstruo.

El laberinto también es un símil de los límites del conocimiento. En un sentido figurado, afirma Dürrenmatt, Ariadna y Teseo representan el pensamiento o la ciencia, ya que mediante la razón y la imaginación consiguen salir del laberinto. La ciencia se enfrenta al laberinto creando a su vez nuevos laberintos. En este sentido se puede volver peligrosa, afirma Dürrenmatt, haciendo referencia a la tecnología. Teseo, en sentido figurado el científico, puede convertirse entonces en el Minotauro, la muerte. Este símil relacionado con la tecnología y su poder destructivo es tratado en ensayos y obras de teatro del escritor<sup>148</sup>, como *Die Physiker* (1962)<sup>149</sup>. En ese caso concreto el laberinto es el manicomio en el que se esconde el científico Möbius, y el Minotauro estaría representado por la directora de la institución, tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

En relación con el significado de este mito del Minotauro y el laberinto, Dürrenmatt considera que la pregunta más importante es si queremos salir del laberinto o no, si

---

<sup>148</sup> El capítulo III de esta tesis trata específicamente este tema.

<sup>149</sup> Óp. cit.

somos prisioneros o guardianes. Esta cuestión es planteada de manera muy explícita en el relato *Die Stadt*<sup>150</sup> de 1947, analizado también en el siguiente capítulo. El protagonista de dicho relato intenta en vano hacer un plano de la cárcel subterránea con paredes de cristal en la que se encuentra. “Esto es muy importante para mí: el límite del pensamiento. El ser humano que se encuentra en su laberinto es incapaz de hacerse un plano. No puede tener una visión de conjunto.”<sup>151</sup>

Dürrenmatt establece también una relación entre el laberinto y el mito de la caverna de Platón. En el mito de Platón se representan unos prisioneros en el interior de una cueva que están destinados a ver solamente sombras hasta que un valiente decide romper las cadenas y salir al mundo exterior para contemplar la luz, que representa la verdad.

El Minotauro, encerrado en un mundo hecho a su medida, es también un símil del individuo, del ser solitario. Solo existe un único Minotauro encerrado en los límites del laberinto. Este aspecto es destacado especialmente en *Minotaurus* (1985). Encerrado entre paredes de cristal, cree estar rodeado de semejantes, pero al final descubre que todo es un engaño, que los demás eran solamente reflejos suyos y que en realidad está absolutamente solo. Cuando entra en contacto con los demás es para matar y finalmente ser matado por Teseo. En cierto sentido, todos nosotros también intentamos encontrar un lugar en el laberinto social, científico, político, etc. En sus obras Dürrenmatt nos presenta estos laberintos en forma de túneles, pasillos, mundos subterráneos o manicomios en los que las relaciones de los individuos entre sí resultan a menudo paradójicas y grotescas, ya que son llevadas al extremo por el autor.

El laberinto también representa la desorientación del ser humano en el mundo, o al menos del hombre de la segunda mitad del siglo XX en Europa, desorientado sin saber realmente cuál es la posición que le corresponde. Lejos de sentirse integrado, cobijado en un espacio social como el que tenían los griegos clásicos, cuya polis era un espacio

---

<sup>150</sup>.Dürrenmatt F.: *Die Stadt*, óp. cit.

<sup>151</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 4, p. 174, “Das ist für mich sehr wichtig: die Grenzen des Denkens. Dem Menschen der sich in seinem Labyrinth befindet, ist es unmöglich sich einen Plan zu machen. Er kann keine Übersicht gewinnen.”

de unidad vital, social y artística, el ser humano actual busca un sentido a la realidad que le rodea, y de la que ha perdido su visión de conjunto.

Hay muchas maneras de orientarse en el laberinto. Como ya se ha mencionado, una de ellas sería la ciencia, aunque su aplicación, la tecnología nos arrastre a nuevos laberintos.

El escritor, por el contrario, utiliza su creatividad como herramienta para superar el laberinto mediante el juego artístico, construyendo lo que Dürrenmatt llama *contramundo* (Gegenwelt) entendiendo esto como mundo ficticio frente al mundo real. En este juego, en esta vuelta a la inocencia infantil que ya reivindicaba Nietzsche, se nos abre un mundo lleno de posibilidades. Dürrenmatt utiliza la ficción como una especie de prisma del mundo a través del cual el individuo puede encontrar sus propias respuestas o sus nuevas preguntas. El escenario es el lugar de la libertad, de la creatividad, en la que el ser humano puede hacer de *Demiurgo*.<sup>152</sup> “En el escenario tengo un *contramundo* mediante el que puedo representar lo que nos amenaza. Y en la medida que lo puedo representar puede servir también de advertencia.”<sup>153</sup>

En último lugar, pero no por ello menos importante, hay también un sentido del laberinto como símil de la situación personal de Dürrenmatt a mediados de los años cuarenta del siglo pasado. Este laberinto personal era la desorientación del joven Dürrenmatt ante su futuro artístico, esto es, ante la difícil decisión entre la pintura y la escritura.

Finalmente, Dürrenmatt se decidió por la literatura como ocupación principal frente a su gran pasión que fue la pintura y también frente a sus estudios de Filosofía. Según el autor, todos los seres humanos somos nuestro propio drama, bien una comedia, bien una tragedia y tenemos que enfrentarnos a nuestra realidad.

---

<sup>152</sup> Término que en el griego antiguo se aplicaba al trabajador o artesano en general, al que hace los trabajos en el pueblo, y que Platón aplica en el *Timeo*, al artífice del universo, al dios ordenador de mundo.

<sup>153</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-90*, óp. cit., vol. 3, p. 165, „Auf der Bühne habe ich die Gegenwelt, in der ich das durchspielen kann, was uns droht. Und wenn ich das durchspielen kann, kann ich auch davor warnen.“

Dürrenmatt afirma haber elegido la literatura como método para expresar y representar el laberinto, en lugar de otros métodos interpretativos, como la ciencia, la filosofía o la religión.

Mis métodos (de pensamiento) son los de un escritor que cree poder analizar con una estratagema literaria determinada su entorno y a sí mismo, y de esta manera poder expresarlo y representarlo con la intención de utilizar esa estratagema para vencerse a sí mismo.”<sup>154</sup>

### **1.3. EL MITO DE EDIPO O DESTINO VERSUS AZAR**

#### **1.3.1. EL MITO GRIEGO**

Consideramos importante de nuevo contar el mito clásico griego para luego contrastarlo con la versión de Friedrich Dürrenmatt.

Al nacer Edipo, el Oráculo de Delfos auguró a su padre, Layo, que aquel, al crecer, le daría muerte y desposaría a su mujer. Layo, queriendo evitar tal destino, ordenó a un súbdito que matara a Edipo al nacer. Apiadándose de él, en vez de matarlo, el súbdito lo abandonó en el monte Citerón, colgado de un árbol por los pies, los cuales perforó. Un pastor que pasaba por allí encontró al bebé y lo entregó a los reyes de Corinto. Éstos le llamaron Edipo, que significa “de pies hinchados” por haber estado colgado.

Cuando fue adolescente, Edipo, por habladurías de sus compañeros de juegos, sospechó que no era hijo de sus pretendidos padres. Para salir de dudas visitó el Oráculo de Delfos, que le auguró que mataría a su padre y luego desposaría a su madre. Ante tan nefasto oráculo, Edipo creyendo que sus padres eran quienes lo habían criado, decidió no regresar nunca a Corinto para huir de su destino. De camino a Tebas, en un cruce de caminos discutió con un hombre al que dio muerte. Se trataba

---

<sup>154</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth*, óp. cit., p. 84, “Meine (Denkmethode) sind die eines Schriftstellers, der glaubt, mit einer ganz bestimmten schriftstellerischen List seine Umwelt und sich selbst analysieren und damit ausdrücken und darstellen zu können- um freilich, indem ich diese List anwende, mich selbst zu überlisten.”

del rey de Tebas, y, por lo tanto, de su padre biológico. Más tarde Edipo encontró a la Esfinge, un monstruo que daba muerte a todo aquel que no pudiera adivinar sus acertijos, atormentando de esta manera al reino de Tebas. A la pregunta de “¿cuál es el ser vivo que camina a cuatro patas al alba, con dos al mediodía y con tres al atardecer?”, Edipo respondió correctamente que dicho ser era el hombre. La esfinge le formuló también otro acertijo: “Son dos hermanas, una de las cuales engendra a la otra y, a su vez, es engendrada por la primera”. Edipo contestó: el día y la noche. Furiosa, la Esfinge se suicidó lanzándose al vacío y Edipo fue considerado el salvador de Tebas. Como premio, fue nombrado rey y se casó con la viuda de Layo, Yocasta, su verdadera madre. Tendrá con ella cuatro hijos: Polinices, Eteocles, Ismena y Antígona.

Al poco, una terrible plaga cayó sobre la ciudad, ya que el asesino de Layo no había pagado por su crimen y estaba contaminando con su presencia a toda la ciudad. Edipo en su intención de hallar al asesino del anterior rey de Tebas, se topó con la terrible verdad que le transmitiera Tiresias: en realidad averiguó que él era el hijo de Yocasta y de Layo, y el hombre que mató en la encrucijada era su padre (Layo). Ante tal noticia, Yocasta se suicidó ahorcándose en su palacio y Edipo se acabó arrancándose los ojos con el broche del vestido de su difunta madre, exiliándose de Tebas.

La recreación literaria más famosa de este mito son las dos tragedias *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* escritas por Sófocles<sup>155</sup>. La primera nos sitúa en el momento en que el pueblo de Tebas le suplica a su rey Edipo que acabe con la plaga que azota a la ciudad. Edipo tratará de averiguar la causa de la crisis enviando a su cuñado y a la vez tío, Creonte, a Delfos para consultar al oráculo. En su otra tragedia, *Edipo en Colono* Sófocles relata los últimos momentos de Edipo ya anciano que se presenta en Colono, cerca de Atenas. La tragedia tiene lugar en el bosque de las Euménides, lugar en el que debe ser enterrado Edipo, según el oráculo. El anciano está acompañado de sus dos hijas Antígona e Ismene. Por otra parte, sus dos hijos Eteocles y Polínices se disputan el trono de Tebas, suponiendo que aquel que tenga a su lado a Edipo será el ganador. Por esta razón Creonte, cuñado de Edipo intenta secuestrar a Edipo y a sus hijas, pero

---

<sup>155</sup> Óp. cit.



fracasa en el intento, ya que el rey de Atenas, Teseo, lo impide. Finalmente los dos hijos de Edipo se dan muerte mutuamente y el anciano permanece en Colono, donde indica el lugar exacto donde quiere ser enterrado.

Hay otras versiones sobre el personaje de Edipo de distintos escritores clásicos como Séneca (4 a.C.- 65 d.C.) *Oedipus* o Estacio (45-96) con *Tebaida*.

En su obra *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>156</sup> Dürrenmatt nos presenta una versión distinta al mito clásico o a la tragedia de Sófocles, introduciendo diversas posibilidades que pudieron haber ocurrido en función del relato de los distintos personajes.

### 1.3.2. *DAS STERBEN DER PYTHIA* (1976)

El texto original formaba parte del epílogo de su obra dramática *Der Mitmacher. Ein Komplex* (1976)<sup>157</sup>. En este epílogo Dürrenmatt hace aclaraciones acerca de la obra de teatro *Der Mitmacher* (1973), que fue un fracaso de crítica y público, además de exponer su opinión acerca de diversos temas, entre ellos el tema del azar y la necesidad. Es en este contexto en el que aparece el relato *Das Sterben der Pythia* que posteriormente será editado como relato independiente.<sup>158</sup>

Dürrenmatt hace una interpretación muy original de la tragedia griega de Sófocles, relatando con ironía y crudeza algunos aspectos del mito. Al igual que hiciera con otros mitos como el de Minotauro o el de Prometeo, Dürrenmatt introduce en la narración otros mitos, temas científicos, políticos o anotaciones autobiográficas. De esta manera, el escritor nos presenta a los dioses y personajes mitológicos desde un punto de vista más que desmitificado mostrando sus engaños, incestos, corrupción política, etc. En cuanto al pueblo griego es mostrado como creyente en los oráculos y la sacerdotisa

---

<sup>156</sup> Óp. cit.

<sup>157</sup> Dürrenmatt F.: *Der Mitmacher-ein Komplex*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 14.

<sup>158</sup> Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 24. Todas las citas originales serán de este relato independiente, mientras que las citas en español están extraídas de la versión traducida al español a cargo de Juan José del Solar. *La muerte de la Pitia*. Barcelona: Tusquets, 1990, ya citada anteriormente.

como incrédula mentirosa. Es decir, que una vez más el autor no se mantiene al margen de la historia, sino que emite juicios de valor introduciendo nuevos puntos de vista sobre los personajes o la propia trama del mito. La originalidad de la versión de Dürrenmatt radica en que sustituye el destino proclamado por el oráculo en la versión clásica, por el azar. El oráculo de la Pitia acierta por casualidad, ya que según la adaptación de Dürrenmatt, Edipo no es hijo de Layo ni de Yocasta. Sin embargo, aunque sea presentado de una manera muy distinta, el enredo de los personajes nos lleva al mismo desenlace que en el mito clásico: parricidio e incesto. Dürrenmatt recrea un material conocido, como es la leyenda de Edipo, y se inventa una nueva historia, pero además utiliza el mito para introducir cuestiones filosóficas y científicas tales como la relación entre azar y necesidad o el tema de la libertad humana frente a los designios divinos. Edipo representa el arquetipo del ser humano desesperado por las decisiones erróneas que ha tomado, de manera libre pero inevitable.

La narradora del relato es la Pitia. Ante ella aparecen los personajes, tanto los vivos como los muertos, en forma de sombras. El adivino Tiresias será el interlocutor de la sacerdotisa. Al igual que hiciera en su *Dramaturgie des Labyrinths* (1971-1976), Dürrenmatt procede de manera analítica en este relato. Cada uno de los personajes nos muestra la historia desde su punto de vista particular. En consecuencia, el lector podría conocer las intenciones, las motivaciones y el carácter de estos personajes, si no fuera porque la mayoría de ellos mienten. La sacerdotisa délfica abre esta narración justo en el momento en el que Edipo, príncipe de Corinto, viene a consultar su futuro. Uno de los aspectos que Dürrenmatt destaca de la sacerdotisa es que ella misma está realmente fastidiada por la credulidad de los griegos en sus oráculos absurdos. Molesta por tener que decidir acerca de si los padres del aristócrata son sus verdaderos padres o no, duda muy frecuente en los círculos aristocráticos de la época, según el relato, la pitonisa inventa un oráculo inverosímil, “(...) cosas totalmente absurdas e inverosímiles que, de eso estaba segura, jamás le ocurrirían; pues pensó Paniquis, quién sería capaz de asesinar a su padre y acostarse con su propia madre.”<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup>Dürrenmatt, F.: *La muerte de la Pitia*. [Trad. Juan José del Solar], óp. cit., p. 129.

Tras este oráculo, que podemos considerar como el segundo en el mito clásico, la pitonisa debe recitar otro formulado por Tiresias, el adivino ciego. Tiresias es descrito en la obra como el mayor intrigante de toda Grecia. En Tebas había estallado de nuevo la peste y Tiresias pretendía ofrecer a su cliente un oráculo que dijera que la peste solamente desaparecería cuando se encontrara al verdadero asesino de Layo, quien fuera rey de Tebas. El asesinato se había cometido decenios atrás y el actual cliente de Tiresias se llamaba Creonte. El rey de Tebas era Edipo, pero la Pitia no se acordaba de él. Cuando Creonte llega al día siguiente al templo, la sacerdotisa recita los versos escritos por Tiresias, formulando así el tercer oráculo: "Apolo te ordena claramente (...) exiliar al culpable o expiar sangre con sangre".<sup>160</sup> Siendo la pitonisa ya muy anciana, se presentan ante ella un mendigo y una mendiga. El mendigo no tiene ojos. Dice llamarse Edipo y su hija-hermana Antígona. "Tu oráculo se cumplió. Maté a mi padre Layo y me casé con mi madre Yocasta."<sup>161</sup> Cuando Paniquis acude al archivo para comprobar lo que dice Edipo se encuentra una anotación de tiempos de su antecesora sobre un oráculo para Layo, rey de Tebas, que decía que si tenía un hijo, éste le asesinaría. El oráculo lo pagó el suegro de Layo, Meneceo, y fue redactado por Tiresias. Este oráculo, que podemos considerar como el primero en tragedia clásica, desencadena toda la historia.

Por lo tanto, enunciados ya los tres oráculos que son el eje de la narración, la sacerdotisa hace la siguiente apreciación: el primer oráculo dirigido a Layo fue fruto de la corrupción y el segundo que iba dirigido a Edipo dio en el clavo por casualidad. Ahora este tercer oráculo estaba destinado a poner en el trono al cuñado de Layo y tío de Edipo, Creonte.

---

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 119, "(...) etwas möglichst Unsinniges und Unwahrscheinliches, von dem sie sicher war, dass es nie entreffen würde, den, dachte Pannychis, wer wäre auch imstande, seinen eigenen Vater zu ermorden und seiner eigenen Mutter beizuschlafen-(...)"

<sup>160</sup> Ibid., p. 133.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 124, "Mit klarem Wort gebietet dir Apoll (...) Ihn zu verbannen oder Blut mit Blut zu sühnen."

<sup>161</sup> Ibid., p. 135.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 26, "Dein Orakel ging in Erfüllung. Ich habe meinen Vater Laios getötet und meine Mutter Iokaste geheiratet."

En el relato de Dürrenmatt el lector también es engañado, ya que cuando cree que sabe algo acerca de Edipo, aparece la versión de la Esfinge que da un giro inesperado a la narración. Se solapan en el relato de Dürrenmatt dos posibles Edipos, ya que lo relatado por la Esfinge es totalmente novedoso. Hasta que aparece ella la historia coincide con la versión clásica en la que Edipo ha matado a su padre Layo y se ha casado con su madre Yocasta, tras vencer a la Esfinge que se suicida cuando Edipo soluciona los enigmas propuestos por ella.

En la narración de Dürrenmatt este *primer* Edipo se presenta orgulloso y desafiante ante la pitonisa, confesando que cuando acudió por primera vez al oráculo, ya sabía que no era hijo de los reyes de Corinto. Al parecer se lo habían contado los pastores y los criados que le habían recogido. No obstante decide ir al templo de Apolo en búsqueda de la verdad, y cuando escucha el oráculo terrible no regresa a Corinto. En una encrucijada de caminos mata a un anciano testarudo y le pregunta al criado quién es; enterado de que ha matado al rey de Tebas, mata también al criado, para que no haya testigos y decide marcharse a Tebas para convertirse en rey. “Y cuando en una encrucijada maté a un anciano irascible y vanidoso, yo sabía, antes ya de matarlo, que era mi padre (...).”<sup>162</sup>

Esta confesión desmonta la versión clásica, ya que Edipo se presenta en la narración de Dürrenmatt como un personaje altivo, lleno de odio hacia sus padres y hacia los dioses por haber emitido semejante oráculo. Según este Edipo, él solamente se había limitado a cumplir el deseo de los dioses. De esta manera justifica el incesto diciendo que es por deseo de los dioses, a los que odiaba más aún que a sus padres. “Los dioses habían decidido esa monstruosidad.”<sup>163</sup>

En la versión clásica Edipo se horroriza al saber la verdad, pero el Edipo de Dürrenmatt acepta el castigo divino orgulloso y desafiante.

---

<sup>162</sup> Ibid., p. 142.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 135. “Als ich bei einen Kreuzweg einen alten, hitzigen, eitlen Mann tötete, wusste ich, schon bevor ich ihn tötete, dass es mein Vater war (...).”

<sup>163</sup> Ibid., p. 143.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 136, “Die Götter hatten das Ungeheuerliche beschlossen.”

Con júbilo triunfalista encontré a Yocasta ahorcada en sus aposentos, y con júbilo triunfalista me arranqué también los ojos: después de todo, los dioses me habían regalado el mayor derecho imaginable, la libertad más sublime de todas: odiar a quienes nos trajeron al mundo, nuestros padres, y a nuestros antepasados, que trajeron al mundo a nuestros padres, y más allá de ellos también a los dioses (...) y si ahora deambulo por Grecia como un mendigo ciego no es para glorificar el poder de los dioses, sino para escarnecerlos.<sup>164</sup>

Otro personaje que no asume la responsabilidad de sus acciones es Yocasta. En la versión de Dürrenmatt ella conocía desde el primer momento que Edipo era su hijo, pero este hecho no le impidió acostarse con él. La Yocasta de Dürrenmatt va más allá de cualquier interpretación freudiana, respondiendo de este modo a una interpretación muy particular del escritor en la que no hay sentimiento de culpabilidad por parte de la madre de Edipo.

Al entregarme a Edipo para que se cumpliera la decisión de los dioses me vengué también de Layo, que fue capaz de arrojar a mi hijo a las bestias salvajes y durante años me hizo derramar amargas lágrimas por él, y así, cada vez que Edipo me abrazaba, yo cumplía la voluntad de los dioses, que deseaban mi entrega a aquel hijo vigoroso y me exigían ese sacrificio.<sup>165</sup>

Yocasta no solamente nos revela esto, sino que también nos revela la identidad del auténtico padre de Edipo, que no es Layo, sino un oficial de la guardia de éste, llamado Mnesipo. Todavía se hace referencia a un *primer* Edipo, que en cierto modo coincide el

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 144.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 137, "(...) Im Triumph fand ich Iokaste in ihrem Gemach erhängt, und im Triumph stach ich meine Augen aus: Schenkten mir doch die Götter das grösste nur denkbare Recht, die erhabenste Freiheit, jene zu hassen, die uns hervorgebracht haben, die Eltern, die Ahnen, die die Eltern hervorgebracht hatten, und darüber hinaus die Götter, (...) und wenn ich jetzt als blinder Bettler in Griechenland herumziehe, so nicht, um die Macht der Götter zu verherrlichen, sondern um sie zu verhöhnen."

<sup>165</sup> Ibid., p. 145.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 138, "Ich hatte mich mit meiner Hingabe an Ödipus nach dem Ratschluss der Götter, die meine Hingabe an den gewaltigen Sohn und mein Opfer wollten."

mito griego, aunque en el relato de Dürrenmatt todos los principales personajes sean descritos de manera irónica. A Yocasta se le atribuye una vida licenciosa y una infidelidad, fruto de la cual nacería Edipo.

La Esfinge se convierte en esta narración en la figura que da un giro total al mito clásico, introduciendo la posibilidad de ese *segundo* Edipo. Resulta que en la narración de Dürrenmatt, Layo era el padre de la Esfinge, fruto de una relación extramatrimonial. Por esta razón fue castrado, hecho que le da la completa certeza de que su estirpe se extinguiría<sup>166</sup>. La Esfinge es convertida en sacerdotisa de Hermes y vigila a todo aquel que entra en Tebas. Desconfiando de su padre cría a unas leonas para protegerse. Un día Layo se presentó con Polifonte y le ordenó que violara a su hija, la Esfinge. De esta unión nació Edipo (es decir, el *segundo* Edipo en el relato presente). Al mismo tiempo Yocasta tuvo un hijo cuyo padre era un guardia de la corte. Supersticioso, Layo mandó matar al hijo de Yocasta - aunque por las razones anteriormente expuestas fuera muy improbable que este hijo fuera suyo - y a su propio nieto. La figura de Layo es descrita por Dürrenmatt como un déspota ilustrado que quiere mantenerse en el poder como sea. No solamente manda matar a su supuesto hijo, sino que también se deshace de su suegro Meneceo, haciendo que este se suicide para liberar a Tebas de la peste.

Layo envió a un pastor con el hijo de Yocasta al santuario de la Esfinge y ordenó que ambos niños fueran arrojados a los leones. La Esfinge solamente arroja al hijo de Yocasta, entregando a Edipo (el *segundo* Edipo en esta narración) al pastor para que lo lleve lejos de allí. Desde ese momento acecha con sus leonas a todo viajante que se dirige a Tebas obligándole a resolver su enigma. Cuando este *segundo* Edipo da muerte a Layo (su abuelo) y a Polifonte (su padre), el oráculo se hace verdad finalmente (los dos oráculos: el dirigido a Layo y el dirigido a Edipo). Posteriormente este mismo Edipo se presenta ante la Esfinge y resuelve el enigma, pero ésta no se arroja al vacío, sino que se convierte en su amante, cumpliéndose de nuevo el oráculo.

---

<sup>166</sup> Encontramos aquí la razón de que Tiresias encargara el primer oráculo que advertía a Layo acerca de un hijo suyo. Como esto era altamente improbable, estaba dirigido a que se cuidara de los aspirantes al poder como Creonte, su cuñado.

Dürrenmatt ha introducido una nueva posibilidad haciendo que Edipo sea otro distinto al del mito original: ese *segundo* Edipo que a pesar de no ser hijo de Layo y Yocasta, acaba igualmente matando a su padre y cometiendo incesto con su madre. Sea como fuere, Edipo no puede evitar su trágico final; *el peor rumbo posible* ha marcado el desenlace de la historia. Este nuevo Edipo y esta nueva madre no son orgullosos ni altivos, desafiando a los dioses, sino que esquivan la verdad, la ignoran. “Pero él le temía a la verdad y yo también. De modo que no supo que era mi hijo, ni yo supe que era su madre.”<sup>167</sup>

Dürrenmatt nos lleva de este modo a la reflexión acerca de la libertad de las elecciones de los individuos y a la responsabilidad que éstos tienen de sus propios actos. En el diálogo final entre la Pitia y Tiresias se plantean las siguientes dudas:

Que mi oráculo diese en el clavo, aunque no como Edipo se lo imaginaba, es un azar increíble; pero si Edipo creyó desde un principio en el oráculo, y el primer hombre al que mató fue Polifonte y la primera mujer a la que amó fue a la Esfinge, ¿por qué no le entró la sospecha de que su padre era el auriga, y su madre la Esfinge?

-Porque prefirió ser hijo de un rey que de un auriga. El mismo eligió su destino –respondió Tiresias.<sup>168</sup>

Frente al inexorable destino del protagonista del mito clásico, en la versión de Dürrenmatt Edipo ha elegido, y en esa medida ha de aceptar las consecuencias de su acción. Esta es la diferencia fundamental con el Edipo griego. El oráculo ha sido sustituido por el azar ya que la sacerdotisa se inventa todo. En el mito griego el fatum

---

<sup>167</sup> Ibid., p. 158.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 153, “Aber er fürchtete sich vor der Wahrheit, und auch ich fürchtete mich vor ihr.”

Ibid., p. 159.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 155, “Dass mein Orakel zutraf, wenn auch nicht so, wie Ödipus es sich nun einbildet, ist ein unglaublicher Zufall; aber wenn Ödipus dem Orakel von Anfang an glaubte und der erste Mensch, den er tötete, der Wagenleiter Polyphontes war und die erste Frau, die er liebte, die Sphynx, warum kam ihm dann nicht der Verdacht, sein Vater sei der Wagenlenker gewesen und seine Mutter die Sphynx?

-Weil Ödipus lieber der Sohn eines Königs als der Sohn eines Wagenlenkers sein wollte. Er wählte sich sein Schicksal selber aus, antwortete Tiresias.”

predispone a los individuos a cometer ciertos actos, aunque ellos quieran evitarlo. Esta especie de predestinación, en términos de religión protestante, es la que Dürrenmatt cambia en su narración, y en general, en su cosmovisión. En la medida en que el escritor incorpora el azar, es decir, admitiendo que el futuro no está escrito, que no hay un sentido ni una finalidad predeterminada que marque los acontecimientos ni dirija las acciones de los seres humanos, se aparta de una concepción determinista de la realidad, tanto científica como religiosa.

Otro tema que aparece en el relato de Dürrenmatt es la posibilidad de la verdad acerca de la realidad. Se supone que el oráculo de Apolo es sinónimo de verdad, al menos en la tragedia griega. Sin embargo, en el relato que nos ocupa, el oráculo es inventado por la sacerdotisa, de manera que el lector depende de las intervenciones de los distintos personajes para averiguar de este modo la verdad. Los diferentes puntos de vista y las mentiras que cuentan los personajes nos hacen dudar de que exista una única verdad. Cada personaje muestra una posibilidad, una nueva historia. Estas historias pueden parecer improbables, pero son perfectamente posibles. Como diría Dürrenmatt, lo improbable puede hacerse realidad, no solamente a nivel literario, sino también existencial. A nivel literario, en las ficciones de Dürrenmatt hablamos del *peor rumbo posible* que puede tomar una historia.

Según lo expuesto en la narración podemos entender que la verdad presentada es en realidad nuestra verdad, dependiendo de la concepción de vida que tengamos. En este caso concreto, el literato plantea la diferencia entre una cosmovisión determinista o una cosmovisión que permite lo imprevisible e improbable. Las posiciones de Tiresias y de la Pitia con respecto a la vida son totalmente opuestas. La Pitia enunciaba oráculos con humor, con desfachatez, y a pesar de ello daba en el clavo. Tiresias era un hombre de razón, lógico, pero no pudo evitar lo que tanto temía, a saber, la tiranía en Tebas. “(...) como tú soy una persona sensata que tampoco cree en los dioses, pero sí creo en



la razón, y, como creo en la razón, estoy convencido de que es preciso utilizar racionalmente esa irracional fe en los dioses.”<sup>169</sup>

Creonte tenía tendencias totalitarias y el empeño de Tiresias era evitar que Tebas fuera un estado totalitario. En este sentido, Tiresias representa la incapacidad de prever el futuro, de intentar organizarlo, de proceder de manera lógica en un mundo caótico. Al final, con el exilio de Edipo, Creonte se hace con el poder y todo lo planificado ha sido en vano.

La reflexión de Tiresias al final de la historia concluye con la afirmación de que la verdad no se puede averiguar. “La verdad solamente existe en la medida en que la dejamos en paz.”<sup>170</sup> Hasta tal punto puede haber diferentes posibilidades, que Tiresias afirma que puede incluso haber un *tercer* o *cuarto* Edipo, en función de lo que los personajes hicieran con el niño que, según el oráculo, debía ser matado.

*Das Sterben der Pythia* finaliza presentando a Tiresias y a Paniquis ya ancianos, desilusionados y cansados. El nacimiento de la verdad a partir del cansancio parece remitirnos a Nietzsche y su concepto pragmatista de verdad.<sup>171</sup>

Ante la dicotomía filosófica y científica del azar frente a la necesidad, es decir, de considerar que los acontecimientos no responden a un orden establecido, como en la cosmovisión griega, sino que hay una interacción fortuita de fenómenos que nos llevan a resultados más o menos probables, Dürrenmatt se decanta por esta última. Sin embargo, en el texto, paradójicamente la pitonisa sin querer y sin creer en los oráculos predice la verdad o destino de Edipo. Tiresias, símbolo de la razón y la planificación en el relato de Dürrenmatt acaba el relato con esta reflexión:

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 148.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 141, “(...) ich bin wie du ein vernünftiger Mensch, ich glaube auch nicht an die Götter, aber ich glaube an die Vernunft, und weil ich an die Vernunft glaube, bin ich überzeugt, dass der unvernünftige Glaube an die Götter vernünftig anzuwenden ist.”

<sup>170</sup> Ibid., p. 160.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 156, “Die Wahrheit ist nur insofern, als wir sie in Ruhe lassen.”

<sup>171</sup> Ver el apartado 2.4.1. del siguiente capítulo

¿Decidieron los dioses su destino, o bien el hecho de que transgrediera unos principios que regían la sociedad de su tiempo, riesgo contra el cual yo intenté protegerlo con ayuda del oráculo? ¿O fue acaso una simple víctima del azar, conjurado por tu caprichoso oráculo?<sup>172</sup>

### 1.3.3. EL MITO DE EDIPO COMO SIMIL DEL PEOR RUMBO POSIBLE

Como ya se ha mencionado anteriormente, el mito de Edipo representa para Dürrenmatt el impacto del azar en la decisión tomada por un ser humano. Éste actúa libremente, pero no puede escapar de las consecuencias nefastas de su decisión. Ulrich Weber en su libro *Von der Lust die Welt noch mal zu erdenken* (2002)<sup>173</sup>, hace un recorrido por la obra de Dürrenmatt, afirmando lo siguiente acerca de *Das Sterben der Pythia*: "Edipo, y en especial la Pitia, simbolizan la situación del hombre moderno. Cuanto mayor es su conocimiento, más fácilmente se pueden detectar los estrechos límites a los que está sometido y ver la magnitud de los prejuicios, ilusiones y errores."<sup>174</sup>

En general, el impacto del azar preocupa a Dürrenmatt, tanto desde el punto de vista existencial como desde el literario. En el epílogo de su comedia *Die Physiker* (1962)<sup>175</sup> nos habla de ello analizando la acción del protagonista de la obra.<sup>176</sup> Igualmente, en el epílogo de su obra *Der Mitmacher* (1973),<sup>177</sup> al cual perteneció originariamente el relato que nos ocupa, encontramos pautas para entender la importancia de este mito como símil en la literatura del autor.

---

<sup>172</sup> Dürrenmatt, F.: *La muerte de la Pitia*. [Trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 162.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 158, "Ist sein Schicksal nun durch die Götter bestimmt oder dadurch, dass er sich gegen einige Prinzipien, welche die Gesellschaft der Zeit stützten, versündigt hat, wovor ich ihn mit Hilfe des Orakels zu bewahren suchte, oder gar, weil er dem Zufall zum Opfer fiel, hervorgerufen durch deine launische Orakelei?"

<sup>173</sup> Weber, U.: *Von der Lust die Welt noch mal zu erdenken*. Bern: Haupt Verlag, CH- Wissen, 2002.

<sup>174</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 109, "Oedipus und noch mehr die Pythia stehen für die Situation des modernen Menschen. Je grösser das Wissen wird, um so klarer wird erkennbar, wie eng umrissen dessen Grenzen sind und wie gross das Feld der Vorurteile, Illusionen und Täuschungen ist."

<sup>175</sup> Óp. cit.

<sup>176</sup> En el capítulo III del presente trabajo se desarrolla esta temática desde el punto de vista científico y epistemológico.

<sup>177</sup> Óp. cit.

Desde el punto de vista literario, afirma el escritor, pensar una historia hasta sus últimas consecuencias nos lleva al *peor rumbo posible*. Dürrenmatt compara en ocasiones la obra de teatro con una partida de ajedrez, símil que también es frecuente en los ensayos del escritor<sup>178</sup>. Siguiendo con ese símil del juego de ajedrez, la partida puede tener muchos finales. El *peor rumbo posible* es el final elegido por el autor que nos lleva al jaque mate, no a quedar en tablas. Esto quiere decir que el escritor elige un desenlace de sus historias que impacte en el público, que no sea neutro, sino que incite a la reflexión.

La literatura está sujeta a un sistema lógico, aunque sea el de los conceptos, el lenguaje, pero no así la vida, la existencia. Sobre ésta solamente podemos afirmar símiles, en imágenes y símbolos, que en sí mismos vuelven a ser lógicos como una teoría biológica o física, o una hipótesis, o en sentido vago como las historias de los escritores irresponsables.<sup>179</sup>

Afirma Dürrenmatt que la imagen de Edipo ciego saliendo de su palacio es una imagen terrible, que sirve de metáfora de la enigmática naturaleza del ser humano. Lo trágico no es tanto la ceguera de Edipo, sino la causa de esa ceguera, el porqué de la trampa que se le pone a Edipo, sean los dioses u otra instancia: eso es lo inescrutable. En la tragedia griega no existe la acción del individuo, ya que la acción humana está dirigida desde fuera, desde el destino. Si queremos representar el destino de forma literaria, éste se convierte en necesidad dramática, por lo que el misterio desaparece. En el caso concreto de la versión de Edipo que hace Dürrenmatt, sustituyendo el destino por el azar, el oráculo no responde al designio divino, sino al capricho de la pitonisa; en la concepción dramática del escritor lo misterioso se hace visible mediante la acción.

---

<sup>178</sup> Por ejemplo en su conferencia sobre *Einstein*, Dürrenmatt utiliza este símil para hablar de un universo determinista o un universo causal, sometido a una cadena de causas y efectos. Sobre este tema se hablará en el capítulo III del presente trabajo.

<sup>179</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Der Mitmacher*, óp. cit., p. 189, "Literatur bleibt einem logisches System verhaftet, und sei es bloss dem der Begriffe, der Sprache, nicht jedoch das Leben, die Existenz, über sie lassen sich nur Gleichnisse sagen, in Bildern und Zeichen, die an sich wieder logisch sind, wie eine physikale oder biologische Theorie oder Hypothesen oder im weitesten, vagesten Sinne eben wie Geschichten leichtsinniger Schriftsteller."

Los actores deben dejar caer las máscaras de manera que el mito se humanice. En la tragedia clásica Edipo está destinado a pecar contra las normas de la ciudad y por esta razón los dioses le castigan. El castigo no consiste entonces en la ceguera, sino que se podría interpretar como castigo la propia falta cometida por Edipo.

Si queremos introducir el azar en la historia de Edipo, afirma Dürrenmatt, debemos restar importancia al oráculo, al misterio, y centrar la importancia en el portador del oráculo, la Pitia, ya que ella se lo inventa, es fruto de su fantasía, no significando ningún castigo divino.

Como la historia de Edipo, sin embargo, se ha falseado tantas veces, ya solo es literatura, válida para el experimento, para indagar como se relaciona la literatura con la realidad: como ambas, literatura y realidad, son hipotéticas, se hace posible este experimento.<sup>180</sup>

Con el destino griego, el individuo se siente amenazado, al tiempo que protegido, ya que todo está determinado. Por el contrario, el azar solamente amenaza, siendo el individuo una víctima de este azar. Las circunstancias le superan, le vencen, le dejan sin opción. En lo literario, por el contrario, el escritor reconoce que abusando de las situaciones azarosas, una tras otra irrumpiendo en escena, se consigue en muchas ocasiones un efecto cómico, por lo grotesco y lo paradójico. En este sentido afirma el autor “(...) que del azar surge continuamente la necesidad.”<sup>181</sup> Debemos entender esta afirmación como la constatación de que a pesar de no estar determinados, cuando el azar irrumpe en nuestras vidas haciendo real lo improbable, una cadena de causas y efectos han desencadenado de manera necesaria el suceso en cuestión. De ahí que en los dramas y narraciones de Dürrenmatt los protagonistas se conviertan en *héroes irónicos*, porque no consiguen modificar las circunstancias que les afectan negativamente a ellos o a la sociedad.

---

<sup>180</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 315, “Die Geschichte des Ödipus dagegen ist schon so oft verfälscht worden, dass sie nur noch Literatur ist; zum Experiment geeignet, zur Untersuchung, wie sich denn Literatur und Wirklichkeit zueinander verhalten: da beide, Literatur und Wirklichkeit, hypothetisch sind, ist auch das Experiment möglich.”

<sup>181</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 315, “(...) dass aus dem Zufall immer wieder Notwendigkeit entsteht.”

Dürrenmatt denomina *situación de Edipo* (*Oedipus Situation*) a la incapacidad del ser humano para influir en lo que va a suceder. En este sentido podemos afirmar que la planificación de una acción con un fin determinado, el auto-sacrificio o las buenas intenciones no sirven de nada ante lo imprevisible del futuro. Al igual que en el ámbito científico las leyes deterministas son válidas para los fenómenos del macrocosmos y las leyes probabilísticas se aplican al microcosmos, sin ser una contradicción, en la dramaturgia el escritor puede sustituir el destino por el azar, siendo los resultados igualmente nefastos. En sus reflexiones acerca del teatro en *Sätze über das Theater* (1964-70), recopilado en *Theater*<sup>182</sup>, el escritor afirma que un hecho desafortunado puede ocurrir por azar, pero que si se analiza desde final a principio nos encontramos con una cadena de causas y efectos que, aunque azarosas, hacen inevitable el suceso. La cadena de circunstancias y casualidades ha tomado entonces el *peor rumbo posible*, según Dürrenmatt.

Aplicando esta forma de concebir el mundo a la literatura, el escritor afirma que cuando se construye una ficción no se está copiando la realidad. La realidad sucede en el plano ontológico (existencia), mientras que la ficción sucede en plano lógico (pensamiento). De esta manera hay que dar a la ficción el *peor rumbo posible* a nivel lógico o de pensamiento para llamar la atención acerca de un conflicto real. En palabras del autor, “mediante el peor rumbo posible que le doy a una ficción dramática consigo dar un extraño rodeo a lo negativo hasta llegar a lo ético: la confrontación de una ficción mental con el plano de lo existencial.”<sup>183</sup>

También podemos afirmar que el mito de Edipo es un símil de la desorientación del ser humano en un mundo cuyo sentido desconoce. Esta desorientación puede interpretarse de manera general y atemporal, pero también cabe entenderla, en el caso concreto de Dürrenmatt, como la desorientación que afectó al ser humano en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, cuyas consecuencias aún sufrimos hoy en día.

---

<sup>182</sup> Óp. cit.

<sup>183</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 209, “Durch die schlimmstmögliche Wendung, die ich einer dramatischen Fiktion gebe, erreiche ich auf einem merkwürdigen Umweg über das Negative das Ethische: Die Konfrontierung einer gedanklichen Fiktion mit dem Existentiellen.”

Así queda de manifiesto en la recreación del mito que nos ocupa. “Es posible que los dioses, si existen, tengan una visión definida, aunque superficial de las cosas (...). Nosotros, en cambio, los mortales, avanzamos a tientas por esta infernal confusión sin lograr orientarnos.”<sup>184</sup>

En esta obra aparecen dos formas de hacer predicciones: una la de la Pitia que lo hace por diversión, por juego, y otra, la de Tiresias, que pretende cambiar el futuro con sus predicciones. Ambas intenciones llegan al mismo resultado. Para Dürrenmatt esta postura podría ser un símil de dos tipos de escritores, unos que utilizan la fantasía como juego y otros que tienen una finalidad ideológica con sus ficciones. Ambos pueden provocar situaciones de confusión en el público, afirma el literato.<sup>185</sup>

En *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption* de Martin Vöhler (2005)<sup>186</sup> el autor hace un análisis, entre otros mitos, de *Das Sterben der Pythia*. Compara la versión de la tragedia de Sófocles con la versión que hace Bertolt Brecht en su libro *Berichtigungen alter Mythen* (1973)<sup>187</sup>, o la recepción que hace Freud del mito. Destaca la diferencia entre la concepción de Brecht, acorde con su idea de que el mundo puede ser modificado si el ser humano quiere, y la versión de Dürrenmatt, que parte de la hipótesis de que Edipo sabe lo que hace, pero a pesar de ello no puede controlar el curso de los acontecimientos, sometidos al azar. Esto lleva a la conclusión, según el análisis de Vöhler, de que en el conocimiento del mundo intervienen factores objetivos y además nuestras creencias que nos hacen actuar y tomar decisiones. Sin poder conocer todos los factores que intervienen en un suceso, la adecuación de la acción está descartada, por lo que esta acción puede perseguir solamente fines

---

<sup>184</sup> Dürrenmatt, F.: *La muerte de la Pitia*, [Trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 160.

Dürrenmatt F.: *Das Sterben der Pythia*, óp. cit., p. 156, „Möglich, die Götter, gäbe es sie, hätten (...) einen gewissen, wenn auch oberflächlichen Überblick, während wir Sterblichen, die sich inmitten dieses heillosen Wirrwarrs befinden, hilflos darin herumtappen.“

<sup>185</sup> Dürrenmatt hace referencia a un tipo de literatura, como la que él hace que encuentra su sentido en sí misma, en el juego y las diversas interpretaciones que pueden dar lugar al escenificar una materia literaria, y a otros autores como Bertolt Brecht, que intentan hacer literatura con un mensaje claro para el público.

<sup>186</sup> Vöhler, M.: *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: De Gruyter, 2005.

<sup>187</sup> Brecht B.: *Berichtigungen alter Mythen, prosa, Band I*. Berlin: Aufbau Verlag, 1973.

pragmáticos. La verdad será aquella que conviene en un momento determinado; así lo demuestran, por ejemplo, Edipo y Yocasta (la primera aparición de Edipo) en el mito de Dürrenmatt.

A partir de todo lo anteriormente expuesto, consideramos suficientemente probado que en la adaptación del mito de Edipo que hace Dürrenmatt queda de manifiesto su forma de entender el problema del azar y la necesidad, o lo que es lo mismo, su rechazo a una concepción determinista del universo en la que el ser humano no es libre de sus actos. En este sentido, el escritor rechaza cualquier sentido trascendente o finalista del universo, simbolizado en la mitología griega por el oráculo, introduciendo en su narración el azar como elemento que permite una multiplicidad de posibilidades de interpretación del mito de Edipo. Desde esta interpretación no teleológica del universo el individuo es responsable de sus actos, puede elegir libremente asumiendo las consecuencias que sus acciones tienen sobre los demás. Entendiendo el azar como la improbabilidad que ha sucedido, Dürrenmatt nos sitúa ante una cosmovisión que se aleja de la creencia en una verdad absoluta que pudiera ser conocida por el ser humano. Este mismo planteamiento será retomado por el literato en muchas de sus obras literarias, y en especial, en aquellas que hemos elegido para el presente trabajo.

En el siguiente apartado veremos una recreación del mito de Prometeo que plantea una temática semejante, centrándose en la figura de Prometeo como benefactor de la humanidad y como rebelde.

## **1.4. EL MITO DE PROMETEO O LA IMAGEN DEL REBELDE**

### **1.4.1. EL MITO GRIEGO**

Antes de pasar a la interpretación que hace Dürrenmatt del mito, veamos la formulación clásica que hace Hesíodo en sus obras *Teogonía* y *Los trabajos y días*.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Hesíodo: *Teogonía. Trabajos y días*. [Trad. A. Pérez Jiménez]. Barcelona: Bruguera Clásicos. 1981.

Prometeo era hijo del titán Jápeto y la oceánide Clímene. Era hermano de Atlas, Epimeteo y Menecio. En el enfrentamiento que se produjo entre Zeus y los titanes por la hegemonía, Prometeo utilizó la astucia y el engaño, en lugar de la fuerza, como hiciera el resto de titanes. Cuando los dioses y los humanos se separaron, según Hesíodo, Prometeo urdió un primer engaño contra Zeus al realizar el sacrificio de un gran buey que dividió a continuación en dos partes: en una de ellas puso la piel, la carne y las vísceras, y éstas las ocultó en el vientre del buey, y en la otra puso los huesos pero los cubrió de apetitosa grasa. Dejó entonces elegir a Zeus la parte que comerían los dioses. Zeus eligió la capa de grasa y se llenó de cólera cuando vio que en realidad había escogido los huesos. Desde entonces, cuenta Hesíodo, los hombres queman en los sacrificios los huesos para ofrecerlos a los dioses, pero la carne se la comen.

Indignado por este engaño, Zeus privó a los hombres del fuego. Prometeo decidió robarlo, así que trepó al monte Olimpo y lo cogió del carro de Helios. Lo consiguió devolver a los hombres en el tallo de una cañaheja, que arde lentamente y resulta muy apropiado para este fin. De esta forma la humanidad pudo calentarse.

Para vengarse por esta segunda ofensa, Zeus ordenó a Hefesto que hiciese una mujer de arcilla, llamada Pandora. Zeus le infundió vida y la envió por medio de Hermes a Epimeteo, el hermano de Prometeo, junto a la caja que contenía todas las desgracias (plagas, dolor, pobreza, crimen, etc.) con las que Zeus quería castigar a la humanidad. Epimeteo se casó con ella, a pesar de las advertencias de su hermano para que no aceptase ningún regalo de los dioses. Pandora terminó abriendo el ánfora y las plagas se extendieron por toda la tierra.

Tras vengarse así de la humanidad, Zeus se vengó también de Prometeo e hizo que lo llevaran al Cáucaso, donde fue encadenado por Hefesto con la ayuda de Bía y Cratos. Zeus envió un águila para que se comiera el hígado de Prometeo. Siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada día, y el águila volvía a comérselo cada noche. Este castigo había de durar para siempre, pero Hércules pasó por el lugar del cautiverio de Prometeo de camino al jardín de las Hespérides y le liberó disparando una flecha al



águila. Esta vez no le importó a Zeus que Prometeo evitase de nuevo su castigo, al proporcionar la liberación más gloria a Hércules, que era hijo de Zeus. Prometeo fue así liberado, aunque debía llevar con él un anillo unido a un trozo de la roca a la que había sido encadenado. Agradecido, Prometeo reveló a Hércules el modo de obtener las manzanas de las Hespérides. Sin embargo, Esquilo afirmaba en su *Prometeo encadenado*<sup>189</sup>, que Prometeo era hijo de Gea –Temis, y en consecuencia más antiguo que Zeus. Prometeo es considerado en esta versión un gran benefactor de la humanidad.

También Platón en su diálogo *Protágoras*<sup>190</sup> hace mención de Prometeo como padre de la civilización que junto a su hermano Epimeteo deben repartir facultades a todas las especies que no sean dioses.

#### **1.4.2. PROMETHEUS, DRAMATURGIE EINES REBELLEN (1981-90)**

Este texto recrea el mito griego de Prometeo, sirviendo como base de las reflexiones del autor acerca de algunos aspectos de la naturaleza humana relacionados con su tendencia a la creencia mística o religiosa. También se ofrece una interpretación de Prometeo como rebelde, con las connotaciones que esto tiene para Dürrenmatt. Estos y otros aspectos serán analizados en detalle en el presente apartado.

Al igual que ocurre con los mitos clásicos analizados anteriormente en este capítulo, Dürrenmatt hace una adaptación y recrea la historia de tal manera que nos ofrece una nueva visión del personaje. Este texto es subtítulo también como dramaturgia, al igual que el escrito sobre el laberinto y el Minotauro que hemos analizado en páginas anteriores. Esta dramaturgia o constelación de acciones humanas que plantea Dürrenmatt se centra en este caso concreto en Prometeo como benefactor de la humanidad, enfrentándose a Zeus. Como ya dijimos al principio de este apartado,

---

<sup>189</sup> Esquilo: *Tragedias*. [Trad. Ángel Ramos]. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

<sup>190</sup> Platón: *Diálogos. Obra completa en 8 volúmenes. Volumen I: Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias menor. Hipias mayor. Laques. Protágoras*. [Trad. E. Lledó, C. García Gual]. Madrid: Gredos, 2003.

Dürrenmatt pretende dar una versión más lógica, más racional de este mito. Afirma el escritor que la lógica de una narración o una dramaturgia ha de ser una lógica interna, una coherencia en la exposición. En palabras del autor, “Ha de ser lógica, si no, no podría reflexionar acerca de lo irracional, y en esta medida tampoco acerca de la realidad ni del mito que la describe.”<sup>191</sup>

Para la dramaturgia, opina Dürrenmatt, es indiferente si lo que se describe es real o no, ya que solo le interesan las consecuencias, el efecto que producen las acciones de los protagonistas. Prometeo solo es efectivo tomado como ficción, en opinión de Dürrenmatt. Éste empieza la narración con la genealogía de los dioses griegos con su habitual estilo irónico, destacando la irracionalidad de sus acciones: parricidios, incestos, enfrentamientos familiares, etc. Prometeo y Epimeteo no formaron parte de la disputa entre titanes y olímpicos; sin embargo, sus hermanos Atlas y Menecio sí. Tras su derrota, Atlas será castigado a soportar la esfera celeste y Menecio será desterrado al submundo.

Dürrenmatt describe a Prometeo como un intelectual que asqueado de las sangrientas y crueles fechorías de los dioses, decide crear dioses racionales y de ese modo dar un sentido a su creación. Prometeo amaba la razón y la belleza. Sus criaturas eran, en palabras de Dürrenmatt, bellas “para aburrir”. Eran inteligentes e inmortales y no tenían las pulsiones irracionales de los otros dioses. Cuando se produce el desencuentro entre Prometeo y Zeus en el monte Zikion a causa del reparto del buey, Zeus prohíbe a las criaturas de Prometeo utilizar el fuego. Ya sabemos que éste roba el fuego a Hefesto y Zeus se venga castigándole a permanecer encadenado a una roca del Cáucaso, y que su hígado sea devorado cada día por un águila. También castiga a las criaturas de Prometeo, los humanos, enviando un castigo materializado en Pandora con la caja que contenía todos los males que ahora acechan a la humanidad, entre otros la muerte. En la versión que Dürrenmatt nos presenta la mortalidad es la característica que nos convierte en seres humanos. La racionalidad solamente tiene

---

<sup>191</sup>[Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge*, óp. cit., p. 11, “Sie hat logisch zu sein, sonst könnte sie das Unvernünftige nicht überdenken und damit weder die Wirklichkeit noch den Mythos über sie.”

sentido en un ser finito, ya que los dioses no necesitan ser racionales en su infinitud; así queda de manifiesto en el relato:

Lo que es inmortal es eterno y en consecuencia al margen de todo sentido, ya que el sentido es inherente a lo finito, solo lo perecedero tiene la capacidad de tener sentido. Prometeo comete el error de todos los intelectuales. Esperaba demasiado del intelecto.”<sup>192</sup>

Parece ser que el último mal que escapa de la caja de Pandora es la esperanza. Estos dos puntos, a saber, la conciencia de finitud del ser humano, y en consecuencia su esperanza de inmortalidad van a ser los motivos principales sobre los que Dürrenmatt reflexione en este texto. Al igual que con otros mitos, Dürrenmatt utiliza el método analítico, ya mencionado al principio de este capítulo. Ofrece una visión del mito desde diferentes ángulos: los inmortales dioses y los mortales seres humanos. Intercala continuamente temas que amplían el abanico de la reflexión: la evolución humana a partir de Prometeo, la evolución humana desde lo científico, como *homo sapiens*, la diferencia entre hombres y animales, la conciencia de la propia muerte como característica específica de la humanidad e incluso anotaciones autobiográficas.

Ante la ambigüedad de los mitos, Dürrenmatt se permite introducir nuevas hipótesis. En concreto, opina que el mito clásico no es coherente en sí, ya que el motivo que desencadena la ira de Zeus, el reparto del buey, es un acto sagrado, un ritual, entendiendo que los dioses por su condición divina no necesitan el alimento. Para ninguno de los dioses inmortales puede tener importancia qué parte del animal les tocara. Ninguno tiene necesidad de nada, son dioses. Es por esta razón por la que Dürrenmatt afirma en tu texto que va a dar a los lectores una versión “más lógica” del mito. Es en este aspecto en el que el escritor centra su hermenéutica del mito. Durante el sacrificio del animal los dioses pueden contemplar la muerte, experiencia de la que carecen, al ser inmortales. Las criaturas de Prometeo se hacen mortales por el castigo

---

<sup>192</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 15, “Was unsterblich ist, ist ewig und damit ausserhalb des Sinns, denn jeder Sinn ist eingebettet in Endliches, nur Vergängliches vermag sinnvoll zu sein. Prometheus beging den Fehler jedes Intellektuellen. Er traute dem Intellekt zuviel zu.”

que les manda Zeus. Los seres humanos están a merced del tiempo, hacen historia. Este será el eje central del ensayo, la conciencia de finitud del ser humano, que según el mito es un castigo de Zeus.

Dürrenmatt nos plantea otra cuestión acerca de Prometeo en la narración. ¿Se trata de un rebelde, de un reformista o de un revolucionario? Para dar respuesta a esta cuestión, Dürrenmatt nos da su definición de rebelde como persona que se rebela sin ánimo de cambiar la sociedad, sustituyendo el poder del momento por el suyo propio, encontrando su justificación en él mismo. Por su parte, el revolucionario cambia el orden social y el reformista solo lo quiere mejorar. Concluye, en una primera instancia que, en el caso de Prometeo, se trataría aparentemente de un reformista, ya que pretende sustituir a dioses inteligentes por otros dioses todavía más inteligentes. En la interpretación de Dürrenmatt, la ira de Zeus contra Prometeo no se debió al robo del fuego, sino más bien a las consecuencias que trajo consigo la racionalidad de las criaturas de Prometeo, a saber, la conciencia de su inmortalidad. Tras sufrir las nefastas consecuencias de la apertura de la caja de Pandora, el ser humano es desposeído de esa inmortalidad tomando conciencia de su inherente mortalidad. Este detalle marca la escisión definitiva entre dioses y humanos. El ser humano puede pensar, razonar y ahuyentar así su aburrimiento. Sin embargo, un dios, independientemente de lo que haga, no necesita pensar, ya que su existencia es eterna. Paradójicamente, dioses y humanos ansían las cualidades del contrario. “Los mortales desean lo que tienen los inmortales, y los inmortales lo que tienen los mortales. De esta manera comenzó la lucha entre ambos. Los seres humanos odian en realidad a los dioses, al mismo tiempo que son envidiados por ellos.”<sup>193</sup>

En consonancia con lo anterior, Dürrenmatt sacará sus propias conclusiones acerca de la relación entre dioses y seres humanos, describiendo la evolución de esta relación de la siguiente manera: en un primer momento, siguiendo un modelo creacionista, los mortales están sometidos a los caprichos de los dioses, rebelándose contra ellos en

---

<sup>193</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 24, “Die Sterblichen wünschen, was den Unsterblichen, und die Unsterblichen, was den Sterblichen zufällt. So ist der Kampf zwischen beiden entstanden. Die Menschen hasssen in Wirklichkeit die Götter und werden von ihnen beneidet.”

ocasiones. Posteriormente, en la medida en que los humanos pueden pensar simbólicamente, son capaces de convertir a los dioses en meros conceptos, prescindiendo de su posible existencia real. Aquí empezaría la revolución. “El hombre se situó frente al hombre, no frente a los dioses.”<sup>194</sup> En una tercera fase, los humanos al concebir a los dioses como concepto, se convierten en sus creadores, y los dioses pasarán a ser el objeto de pensamiento de los seres humanos, invirtiendo de este modo el orden original. Poco a poco la inmortalidad se convierte en un concepto lógicamente necesario ante la mortalidad real de los humanos. La inmortalidad deviene un concepto abstracto y deseable. Los dioses se convierten en criaturas imaginarias de los humanos. En la medida en que la inmortalidad solamente es concebible a nivel lógico, ésta se descartaría para el ser humano a nivel existencial. Estaríamos en la categoría de lo imposible. “La inmortalidad es un deseo lógico del mortal, pero es imposible. Si la inmortalidad fuera posible, lo lógico y lo existencial serían idénticos.”<sup>195</sup>

De esta manera, Dürrenmatt introduce su opinión acerca del sentido de la existencia, negando que haya un sentido trascendente. No hay ninguna razón lógica para admitir la existencia de dioses, ya que éstos ni siquiera son demostrables en el plano abstracto. En esta forma de argumentar podemos entrever a influencia kantiana acerca de los límites del conocimiento.<sup>196</sup> La adaptación del mito de Prometeo por parte de Dürrenmatt nos va llevando al terreno de la filosofía y la epistemología, reflexionando acerca de temas como el de la creencia religiosa en relación a la finitud del ser humano.

---

<sup>194</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 25, “Der Mensch stand dem Menschen gegenüber, nicht mehr den Göttern.”

<sup>195</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 25, “Die Unsterblichkeit ist ein logischer Wunsch der Sterblichen, aber nicht deren Möglichkeit. Wäre die Unsterblichkeit möglich, wäre das Logische und das Existentielle identisch.”

<sup>196</sup> Dürrenmatt sigue diferenciando entre el plano de lo real y el plano de lo formal o lógico. En los argumentos ontológicos de la demostración de la existencia de Dios (por ej. San Anselmo, Descartes) estos dos planos se confunden. De ahí la crítica que hace Kant a este tipo de argumentos. La categoría de “existencia” consiste, sin más, en que lo existente es un posible objeto de conocimiento, y no sólo objeto del pensamiento. Por lo mismo, cuando decimos que “Dios es” no añadimos nada al concepto de “Dios”.

Prometeo, encadenado al Cáucaso puede esperar su liberación. En este punto, el escritor introduce una diferencia entre tener expectativa de algo y tener esperanza: tenemos expectativa de algo probable, mientras que tenemos esperanza de algo improbable. Ambos términos nos sitúan en el ámbito de lo posible. “(...) Y como lo improbable puede suceder alguna vez en la eternidad, Prometeo podía estar seguro de ser liberado algún día (...), mientras que los mortales solamente podemos esperar la muerte, y como mucho, tener esperanza de una vida eterna.”<sup>197</sup>

Este asunto ha sido objeto de muchas reflexiones por parte del escritor, no solamente a nivel existencial o filosófico, sino también a nivel dramático. Ya en *Sätze über das Theater* (1964-70)<sup>198</sup> Dürrenmatt distingue entre diferentes términos como posibilidad, imposibilidad, probabilidad e improbabilidad en relación con la forma en la que el arte dramático puede representar la realidad.<sup>199</sup>

Volviendo al mito de Prometeo, podemos constatar que la diferencia entre éste y el ser humano, es que el hombre es consciente de su finitud, espera su muerte. Siguiendo con la interpretación del mito, Dürrenmatt hace mucho hincapié en la racionalidad del ser humano, frente a la irracionalidad de los dioses griegos. Cuando el escritor se cuestiona acerca de la racionalidad del ser humano como su característica esencial, no puede evitar relacionar esta cuestión con el tema de la verdad de nuestro conocimiento acerca de la realidad. Esto nos lleva al problema de que la verdad sea solamente captable mediante la razón. ¿Cómo podemos entender la afirmación hegeliana de que lo real es racional y lo racional es real? Según Dürrenmatt, podemos constatar que la realidad es una concatenación de causas y efectos. Si concluimos entonces que lo racional es pensar en una cadena causal, estaríamos confundiendo los dos usos de la razón, a saber, el teórico y el práctico.<sup>200</sup> Afirmar que la realidad está

---

<sup>197</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 28, “(...) weil auch das Unwahrscheinliche in der Ewigkeit einmal eintritt, konnte Prometheus sicher sein, dass er irgendwann befreit würde, während wir Sterblichen nur Eines zu erwarten haben, den Tod, und auf ein ewiges Leben höchstens hoffen dürfen.”

<sup>198</sup> *Óp. cit.*

<sup>199</sup> Acerca de este tema ver apartado 3.2. de la presente tesis.

<sup>200</sup> Dürrenmatt tenía mucha influencia de la filosofía kantiana, que distingue un uso teórico y un uso práctico de la razón. El uso teórico está relacionado con la teoría del conocimiento, es decir, con las condiciones que hacen posible un conocimiento universal y necesario, según Kant. El uso práctico, está

sometida a la causalidad es un enunciado perfectamente lógico, aunque no sepamos su corrección. Sin embargo, afirmar que la realidad es racional (filosofía de Hegel), sería una sentencia que además otorga un valor a esa realidad, por lo que Dürrenmatt cree que pertenecería al uso práctico de la razón, y dependería del individuo que la pronunciara. Mientras que la primera proposición puede denominarse objetiva porque hace interpretaciones de la realidad, tanto si son ciertas como si no, el segundo juicio es subjetivo, porque es un juicio de valor. El ser humano no solamente quiere conocer la realidad, sino que se adentra en el mundo subjetivo de las interpretaciones que le sugiere esta realidad; por esta razón emite juicios acerca del mundo como *bueno, justo, bello*, etc. En palabras del autor, “De esta manera para el ser humano la verdad acerca de la realidad es algo objetivo y subjetivo al mismo tiempo.”<sup>201</sup>

Será precisamente la cuestión acerca de la posibilidad de la verdad otro de los temas recurrentes en la literatura de Dürrenmatt, y en consecuencia del presente trabajo. Ya hemos visto cómo lo trata el escritor en su interpretación del mito de Edipo, ofreciendo diversas posibilidades acerca de un hecho. Verdad y conocimiento, verdad y creencia son temas filosóficos que serán de gran importancia en la obra de Dürrenmatt, que pretende ofrecer con sus piezas literarias símiles de una realidad que el escritor considera interpretable.

Los valores, como apreciaciones subjetivas de la realidad sirven al ser humano para regular su vida cognitiva, emocional y social. Piensa Dürrenmatt que el ser humano tiene una parte irracional muy importante que tiene que ver con sus instintos, sus sentimientos y sus emociones. La política y la religión utilizan esta parte irracional para sus fines, de manera que el ser humano ya no se enfrenta a los dioses, como hiciera Prometeo, sino que se enfrenta en nombre de ellos a otros seres humanos. La interpretación de la religión que hace Dürrenmatt en este texto nos recuerda la a

---

relacionado con la ética y la religión, cuestiones que se basan en noúmenos, objetos de nuestro pensamiento, pero no de nuestro conocimiento.

<sup>201</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt. F.: *Theater*, óp. cit., p. 30, “So ist denn die Wahrheit über das Wirkliche für den Menschen etwas Objektives und Subjektives zugleich.”

interpretación antropológica de la misma que hiciera Feuerbach (1804-1872), es decir, su concepto de alienación religiosa:

La religión es la escisión del hombre consigo mismo; considera a Dios como un ser que le es opuesto. Dios no es lo que es el hombre, el hombre no es lo que es Dios. Dios es el ser infinito, el hombre el ser finito; Dios es perfecto, el hombre imperfecto; Dios es eterno, el hombre temporal; Dios es omnipotente, el hombre impotente; Dios es santo, el hombre pecaminoso. Dios y el hombre son extremos; Dios es lo absolutamente positivo, la suma de todas las realidades, el hombre es lo absolutamente negativo, la suma de todas las negaciones.<sup>202</sup>

Siguiendo esta línea argumentativa, el ser humano se ha inventado la divinidad y los teólogos o filósofos la han justificado desde sus concepciones metafísicas o religiosas. La parte irracional del ser humano no solamente nos lleva a la necesidad de creer en la divinidad, sino en general a inventar ideales y creencias que dirijan nuestra vida. Por esta razón, afirma Dürrenmatt que hay un impulso metafísico en el hombre que nos hace anhelar el conocimiento de lo desconocido o de lo incondicionado, en términos de Kant. Dürrenmatt siempre ha destacado la naturaleza paradójica del ser humano, que aunque haya evolucionado mucho habiendo logrado grandes avances en el conocimiento, sigue ligado a su parte emocional que le es imprescindible y vital. Las creencias no solamente tienen importancia en el aspecto religioso, sino que son también parte fundamental de nuestro conocimiento de la realidad. Sin embargo, en lo que se refiere a las cuestiones políticas o de convivencia, Dürrenmatt hace un llamamiento a la racionalidad de las instituciones para poder gestionar las relaciones humanas.

En resumen, a partir del arquetipo de Prometeo Dürrenmatt reflexiona en esta obra acerca de la condición fundamental del ser humano, su finitud y su racionalidad. Como consecuencia de la conciencia de la muerte el ser humano busca una causa y una

---

<sup>202</sup> Feuerbach, L.: *La esencia del cristianismo*. Salamanca: Sígueme, 1975, pp. 81-82.



finalidad trascendente para explicar el cosmos y el propio ser humano. Dürrenmatt deja constancia de su ateísmo en este texto así como en otras muchas obras literarias y entrevistas.

#### 1.4.3. EL MITO DE PROMETEO COMO SÍMIL DE LA CONDICIÓN HUMANA

Afirma el escritor en *Prometheus* que los mitos son atemporales y que su actualidad no depende de su veracidad, sino de que queramos reencontrarnos en ellos o no. En la versión de Dürrenmatt, Prometeo siendo dios se humaniza, ya que su castigo se repite cada día sistemáticamente. Si el dios se arrepintiese de su acción, el castigo sería insoportable, pero si persiste en su acción, Prometeo se acabará convirtiendo en un rebelde. “Él se afirma en su acción, aunque ya no tenga sentido: Prometeo se convierte en un rebelde.”<sup>203</sup>

Aunque su acción ya no tenga sentido, el rebelde se justifica en sí mismo, no en los efectos que consigue. En la medida en que se rebela, el castigo pierde su fuerza y se convierte en triunfo. Esta actitud le humaniza, nos permite pensar a Prometeo como ser humano. El rebelde se caracteriza por justificarse en sí mismo, no como el reformista o el revolucionario que quieren cambiar las circunstancias. El rebelde, por lo tanto se encierra en sí mismo en su individualidad, y por tanto, en su limitación. Siendo esto así, afirma Dürrenmatt, se enfrenta a sí mismo y no al exterior.

*Prometheus* concluye con la afirmación de que el rebelde de hoy en día debe pasar por revolucionario o reformista, para hacer creer que tiene una justificación fuera de sí mismo. Pero Dürrenmatt opina que los rebeldes no pueden demostrarnos realmente los motivos ni la finalidad de su actitud, ya que éstos pertenecen al ámbito de las creencias, de las convicciones. “No hay remedio. Al igual que los creyentes no pueden

---

<sup>203</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge*, óp. cit., p. 39, “Er bejaht seine Tat, auch wenn sie sinnlos geworden ist: Prometheus wird zum Rebellen.”

demostrar la autenticidad de sus creencias, los rebeldes no pueden justificar sus motivos ni metas.”<sup>204</sup>

Concluye Dürrenmatt que la imagen de Prometeo nos lleva a pensar que el ser humano se rebela en el fondo contra su propia su mortalidad. Aunque parezca que queremos cambiar el orden social y lo justifiquemos desde diferentes posiciones políticas, económicas o religiosas, este orden es perecedero, es decir, ha sido establecido por el ser humano, y en este sentido es finito y posee una limitación temporal. Por lo tanto, al luchar contra lo perecedero, que es la esencia del ser humano, estamos luchando contra el propio ser humano. Por esta razón somos capaces de matarnos unos a otros. Dürrenmatt opina que en cierto sentido los hombres no soportamos la idea de la paz, lo que viene a demostrar también la naturaleza paradójica del ser humano, que se guía más por sus impulsos irracionales que por el sentido común y la racionalidad.

Dürrenmatt siempre estuvo muy interesado en los asuntos sociales y políticos nacionales e internacionales. Desde una posición crítica hacia las ideologías dogmáticas el literato sostuvo la necesidad de reivindicar órdenes sociales en los que prevaleciese la libertad y la justicia.

La narración de Prometeo termina con la liberación del mismo. Un buen día Hércules paseaba por la orilla del Mar Negro y liberó a Prometeo. “De esta manera comienza realmente la Historia. Aquella en la que el hombre se libera de dios, liberando a un dios.”<sup>205</sup>

En la ya mencionada entrevista con Franz Kreuzer en 1982, además de hablar acerca del mito del laberinto, Dürrenmatt habla precisamente sobre la narración que aquí se está analizando: “Pero a partir del estudio de los mitos he llegado a la sorprendente

---

<sup>204</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 41, “Es ist nichts auszumachen. Rebellen vermögen ihre Gründe und Ziele ebenso wenig zu beweisen wie die Glaubenden die Echtheit ihres Glauben.”

<sup>205</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge*, óp. cit., p. 43, “Damit beginnt die eigentliche Geschichte. Jene des Menschen, der sich von Gott befreite, indem er einen Gott befreite.”

conclusión de que Prometeo realmente no es el arquetipo del rebelde, sino que Prometeo es el ser humano mismo.”<sup>206</sup>

Tomando a Prometeo como símil del propio ser humano, Dürrenmatt conecta el mito de Prometeo con el mito del laberinto, afirmando que el ser humano solamente puede superar el laberinto aceptándose como ser humano, es decir, aceptando que vive en la incertidumbre. “La incertidumbre le otorga libertad” afirma el escritor.<sup>207</sup> El ser humano no está predestinado ni su futuro está escrito, por lo que la libertad es una de sus características fundamentales. La mortalidad, que es el castigo que Zeus le da a los seres humanos, es la condición de que éstos se puedan comportar de manera racional, ya que los dioses inmortales se abandonan a sus instintos irracionales. Ante la incertidumbre acerca del futuro, el ser humano puede esperar (*erwarten*) acontecimientos probables, y puede tener esperanza (*hoffen*) de acontecimientos improbables. La diferencia que establece el autor entre estos dos términos es que la esperanza pertenece al terreno de la religión en el sentido kantiano de la esperanza de inmortalidad. Sin embargo, al igual que en nosotros se mezclan elementos racionales e irracionales, esperanza y expectativa se mezclan en el ser humano como dos actitudes posibles ante lo que todavía no ha sucedido. Identificándose con Prometeo, Dürrenmatt afirma sentir horror ante la esperanza como concepto religioso, sin embargo, cuando la voraz águila acecha, cuando esperamos lo peor, nuestra naturaleza nos lleva a tener esperanza de que suceda lo improbable.

Al igual que en otras dramaturgias, Dürrenmatt parte en esta obra de las consecuencias de una acción sobre los demás. En este caso concreto, Dürrenmatt analiza las consecuencias de la acción de Prometeo para la humanidad. Con esta dramaturgia Dürrenmatt vuelve a utilizar un mito como símil para referirse a un tema que le interesa. En este caso los temas tratados son la naturaleza humana en cuanto finita, la tendencia hacia la creencia religiosa, el problema de la realidad ligado al

---

<sup>206</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-90, óp. cit., vol. 3, p. 160, „Ich bin aber durch das Studium der Mythen zu der überraschenden Einsicht gekommen, dass Prometheus nicht eigentlich das Urbild des Rebellen ist, sondern der Mensch selber.“

<sup>207</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 161, “Die Unberechenbarkeit gibt ihm die Freiheit.”

problema de la verdad, la relación paradójica entre el individuo y el colectivo, etc. Prometeo nos puede servir pues de símil de la figura del rebelde, del enfrentamiento consigo mismo y del anhelo de buscar un sentido a la existencia. Prometeo crea al hombre y le dota de racionalidad. Esta será la herramienta que el ser humano tenga frente a las emociones y pulsiones instintivas que dan lugar a enfrentamientos religiosos e ideológicos.

Para finalizar, consideramos importante destacar de nuevo la estrecha conexión entre pintura y literatura en Friedrich Dürrenmatt. En relación con el mito de Prometeo Dürrenmatt realizó diversos dibujos, además de los frescos que pintara en su habitación de estudiante de Berna en los que podemos contemplar aún hoy una crucifixión en la que además del Cristo muerto encontramos a Prometeo que quiere romper el cordón umbilical que le sujeta a Dios. Según comenta el propio escritor acerca de dicha pintura, representaría el anhelo de libertad del anarquista. En aquella época el joven quería romper la barrera que había entre su padre y él a causa de las cuestiones de fe.

### **1.5. OTROS MITOS PRESENTES EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT**

Para finalizar esta primera parte del trabajo, y centrándonos una vez más en el mundo de los mitos y su presencia constante en la producción literaria de Friedrich Dürrenmatt, hemos querido también aludir – aunque sea ya de manera concisa – al mito de Atlas, entendiendo que éste está en buena medida relacionado con el personaje de Prometeo ya analizado a lo largo de las páginas anteriores. Siendo hermano de Prometeo, Atlas formó parte del enfrentamiento con los dioses, encabezados por Zeus, y fue castigado a sujetar la pesada esfera celeste. Atlas podría considerarse un símil del individuo que sostiene una pesada carga vital. Pero más allá

de esta consideración, en *Versuche, Kants Hoffnung* (1988)<sup>208</sup>, el dramaturgo nos ofrece una versión de Atlas relacionada con los agujeros negros del espacio, haciendo una traslación de esquemas científicos al plano literario y pictórico, como es habitual en Dürrenmatt, aspecto que se abordará en profundidad en el capítulo tercero de la presente tesis. La pesada carga de un universo que nació de una explosión y que puede finalizar por una implosión debido a su gran peso, validan de nuevo el mito de Atlas, afirma el autor. Sin embargo, diremos que este motivo ha sido tratado casi en su totalidad de manera pictórica. El propio Dürrenmatt comenta en *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen* (1978), incluido en *Literatur und Kunst* (1998)<sup>209</sup>, que el motivo de Atlas le sugiere lo siguiente:

Atlas en cambio, es una figura mitológica, que justamente en nuestros días se vuelve a representar, paradójicamente, puesto que un ser humano que lleva auestas el firmamento parece contradecir nuestra visión del mundo. Pero si nos imaginamos un estadio inicial del mundo como una enorme bola compacta de la magnitud de la órbita de Neptuno (March) o como agujero negro, que conduce luego a la explosión que dio origen a todos; o si nos imaginamos el estadio final del mundo que se derrumba porque se ha vuelto demasiado pesado, nos viene de nuevo a la cabeza la visión de una bola de increíble peso, y en esa visión del mundo Atlas es mitológicamente posible, pero al mismo tiempo también como imagen final del ser humano que tiene que cargar con el mundo, el suyo.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Dürrenmatt, F.: *Versuche. Kants Hoffnung*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 36.

<sup>209</sup> Óp. cit.

<sup>210</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 192.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 208, "Atlas dagegen ist eine mythologische Figur, die erst heute wieder darstellbar ist, paradoxerweise; denn ein Mensch, der das Himmelsgewölbe trägt, scheint unserem Weltbild zu widersprechen. Aber wenn wir uns das Anfangsstadium der Welt als ungeheure kompakte Kugel von der Grösse der Neptumbahn denken (March) oder als schwarzes Loch, das dann zum Urknall führt; oder wenn als Endstadium einer Welt, in ihrem in-sich-Zusammenstürzen, weil sie zu schwer gewoden ist, wiederum die Vision einer Kugel von ungeheurer Schwere vor uns aufsteigt, wird in diese Weltsicht Atlas mythologisch wieder möglich, gleichzeitig aber auch zum Endbild des Menschen, der die –seine – Welt trägt, tragen muss."

Además de los mitos analizados en este capítulo, en la literatura de Dürrenmatt aparecen otras figuras mitológicas tanto de la mitología cristiana como griega.

Ejemplo de ello son las siguientes obras: *Pilatus* (1949)<sup>211</sup>, *Das Bild des Sisiphus* (1945)<sup>212</sup>, *Herkules und der Stall des Augias* (1963)<sup>213</sup>, *Midas und die schwarze Leinwand* (1970), etc.<sup>214</sup>

Por último, pero no por ello menos importante, cabe destacar aquí también la presencia de los motivos mitológicos en su obra pictórica. El presente trabajo no pretende abarcar en su estudio la totalidad de las obras literarias con motivos mitológicos, sino solamente aquellas que han sido fundamentales para su cosmovisión, como son los tratados en este capítulo.<sup>215</sup>

## 1.6. CONCLUSIONES

Como conclusión de este capítulo podemos afirmar que la mitología griega es una importante fuente de inspiración para Dürrenmatt, tanto a nivel literario como pictórico. En cuanto a su literatura, cabe decir que los motivos inspirados en la mitología le sirven al escritor para recrear los mitos clásicos y encontrar nuevas interpretaciones de los mismos. Ahora bien, Dürrenmatt no utilizará los mitos con un sentido antropológico ni psicológico, sino que considerará a los protagonistas de los mismos como arquetipos que le servirán de símiles para mostrar la naturaleza humana en sus ficciones. La característica de los mitos que más aprecia Dürrenmatt es su ambigüedad, como ya hemos mencionado anteriormente.

---

<sup>211</sup> Dürrenmatt F.: *Aus den Papieren eines Wärters*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 19.

<sup>212</sup> Óp. cit.

<sup>213</sup> Dürrenmatt, F.: *Herkules und der Stall des Augias*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 8.

<sup>214</sup> Por esta razón se ha incluido un anexo con algunas de las obras pictóricas de Friedrich Dürrenmatt en relación a las obras literarias mencionadas en el presente trabajo.

Precisamente esta ambigüedad le permite al escritor adaptar y reelaborar los mitos para que puedan servir de símiles de la condición humana en general, pero en particular para ofrecer arquetipos y metáforas que inciten al hombre de la segunda mitad del siglo XX a la reflexión sobre sí mismo y las circunstancias sociales del momento. Las versiones de Dürrenmatt presentan al lector una nueva hermenéutica para interpretar estos mitos al mismo tiempo que los actualiza en su interpretación. De esta manera los mitos como símiles de una situación real se convierten en un *contramundo (Gegenwelt)* del mundo real. La ficción en Dürrenmatt no tiene intención descriptiva o de imitación de la realidad, sino que es una metáfora que expresa la realidad de manera indirecta. En estas metáforas no falta la ironía mediante la cual el autor presenta a personajes sorprendidos por acontecimientos improbables que llevarán a un final imprevisible y grotesco. Estos elementos estilísticos lejos de dejar a los lectores indiferentes ante las situaciones y personajes presentados, pretenden arrancar de ellos una reacción y una reflexión ante lo narrado.

Los motivos mitológicos que hemos descrito en este primer capítulo han sido plasmados por Dürrenmatt en muchas ocasiones en dibujos, incluso antes de ser utilizados en sus escritos. Tenemos el ejemplo de Minotauro, que dio lugar a múltiples versiones pictóricas o Atlas, fundamentalmente representado de forma plástica.

El laberinto y su protagonista el Minotauro, son el símbolo más reiterado por Dürrenmatt para plasmar la condición humana. El escritor conocía este mito desde la infancia y visualizaba laberintos en los paisajes campestres y urbanos que le rodeaban. Al margen de esta dimensión personal, el laberinto le inspiró relatos en los que los protagonistas se movían en espacios laberínticos y claustrofóbicos.<sup>216</sup> La estructura del laberinto está inevitablemente unida a la de su habitante el Minotauro. Este ser es símil del individuo, del ser humano aislado y desorientado. Minotauro está condenado a vivir en el laberinto y ser castigado por Teseo que le da muerte. En general, podemos afirmar que para Dürrenmatt Minotauro es una figura que representa el límite entre lo humano y lo animal. Todo el mito sugiere el límite entre un mundo conocido y lo

---

<sup>216</sup> Ver el esquema al final de este capítulo. Muchos de sus relatos están inspirados en espacios laberínticos, subterráneos o confusos en los que el protagonista no logra encontrar una salida.

desconocido, lo peligroso. En este sentido, y apoyándonos en la interpretación particular del Dürrenmatt, el laberinto es símil de los límites del conocimiento. Por otro lado, el laberinto sería un símil de la muerte, que es el límite más radical de la existencia humana. Tanto su habitante como todos los que se adentran en él, exceptuando Ariadna y Teseo, símbolos de la ciencia y del conocimiento, encuentran la muerte en el laberinto.

El modelo del laberinto acompaña a Dürrenmatt desde la pintura en primera instancia, hasta la literatura. Como el hilo de Ariadna recorrerá la obra literaria de Dürrenmatt. Desde su infancia hasta su proyecto literario *Stoffe*, fundamentalmente en su primer tomo titulado precisamente *Labyrinth* (1981), el escritor ha recreado el laberinto, encontrando en él lo que el literato denominó *símil universal* (*Weltgleichnis*). Este símil ha sido plasmado en relatos como *Die Stadt* (1947)<sup>217</sup>, *Aus den Papieren eines Wärters*<sup>218</sup> (1952) o *Winterkrieg im Tibet* (1981)<sup>219</sup>, trilogía con el mismo motivo: el laberinto. En ellos podríamos hablar de una división dualista del espacio ficticio: por un lado la superficie (realidad conocida) y por otro lado el laberinto, situado en el subsuelo, representando lo oculto, oscuro y misterioso que el ser humano intenta escudriñar mediante su razón, sin éxito.

El laberinto también representa una situación personal o social del ser humano ante las circunstancias. En la interpretación que el escritor hace del mito griego en *Dramaturgie des Labyrinths* (1971-76), vemos como Dürrenmatt le resta protagonismo al Minotauro para dárselo finalmente a Teseo, el que penetra voluntariamente en el laberinto. En este punto el escritor introduce la variable del laberinto como situación de lucha de cada uno con sus propios miedos e incertidumbres.

Sin embargo, en su balada *Minotaurus* (1985) Dürrenmatt, varía la valoración de Minotauro, ya que nos presenta al semihumano mitológico como ser aislado y víctima inocente. Minotauro anhela las características del ser humano, quiere ser aceptado por éstos, mientras que Teseo, en este caso, pasa de ser liberador a traidor y asesino.

---

<sup>217</sup> Óp. cit.

<sup>218</sup> Óp. cit.

<sup>219</sup> Óp. cit.



Minotauro representa lo instintivo, lo irracional que es combatido y aniquilado por la razón, por el ser humano, representado por Teseo. Nos muestra Dürrenmatt aquí un símil de lo paradójico de la naturaleza humana: por un lado irracional y por otro lado racional.

El segundo mito analizado en este capítulo, el mito de Edipo es otro de los arquetipos clásicos que Dürrenmatt recoge en su literatura. Sería el símil de lo que el escritor denomina *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) de una historia. La cuestión central de Edipo es el destino, lo que nos lleva a la reflexión acerca de la libertad del ser humano. En su relato *Das Sterben der Pythia* (1976) Dürrenmatt cambia el oráculo por el azar, materializado en la predicción arbitraria que hace la pitonisa, que, sin embargo, lleva a la misma conclusión, a saber: Edipo mata a su padre y se acuesta con su madre. Los demás personajes que intervienen en esta interpretación ofrecen su versión de la historia, mostrando al lector una trama cada vez más compleja. Todos creen saber una verdad que los otros desconocen. Edipo y Yocasta justifican sus actuaciones entendiendo que éstas son la voluntad de los dioses. Sin embargo, esta voluntad de los dioses es la gran farsa, ya que la pitonisa y Tiresias manejan los oráculos a su antojo. La Pitia, por un lado, miente por diversión, dada la natural credulidad de los griegos en sus oráculos. Tiresias, por el otro, el falso ciego, intenta manipular las circunstancias políticas de Tebas para evitar la tiranía. En conclusión, ningún oráculo de los que se dice a la familia de Edipo tiene un valor sobrenatural. Los acontecimientos se desarrollan al azar, con la particularidad de que el final de la versión de Dürrenmatt es igual al del mito clásico.

El azar entendido como incertidumbre o improbabilidad que puede suceder forma parte de los recursos estilísticos del autor convertido el *peor rumbo posible* de una historia. De esta manera Dürrenmatt utiliza el símil para representar la sorpresa con la que nos golpea el azar en nuestras vidas, pese a la planificación meticulosa que podamos hacer de nuestras acciones. Este recurso aparece en muchas de las ficciones del escritor suizo, pero especialmente debemos citar su comedia *Die Physiker* (1962), donde el propio autor relaciona el mito de Edipo con el protagonista de la comedia,

Möbius. En la interpretación que hace Dürrenmatt del mito de Edipo destaca la acción del individuo, del sujeto que en su subjetividad crea su propia verdad, relativizada por el relato de los demás. Podemos encontrar en Edipo también un símil de la búsqueda de la verdad. Edipo quiere verificar si las habladurías sobre sus padres son verdaderas y para ello acude al oráculo. Cuando el oráculo confirma sus sospechas huye, pero no puede evitar su fatal destino. Sin embargo, en la visión de Dürrenmatt se cuestiona la verdad absoluta representada por el oráculo introduciendo al menos una posibilidad de elección para el ser humano. De este modo, que todo tenga una causa no significa que estemos determinados. La libertad de Edipo en el relato de Dürrenmatt implica que es responsable de sus acciones.

El tercer mito analizado en este capítulo ha sido el mito de Prometeo. Para Dürrenmatt sería la imagen del rebelde. Prometeo como creador de los seres humanos se enfrenta a Zeus, por lo que es castigado junto a la humanidad entera. Prometeo es el benefactor de la humanidad en la medida en que la ha dotado de racionalidad, lo que ha llevado a los hombres a tener conciencia de su propia finitud. Esta característica los separa de los dioses y de los animales. Los dioses, por un lado, no necesitan conciencia en su inmortalidad e infinitud. Los animales, por otro lado, están ligados a su instinto estereotipado. Solamente el ser humano, desde su finitud busca un sentido y una finalidad a su existencia, dotado como está de razón, de imaginación y de creatividad.

En la versión del mito que hemos visto, son los humanos los que han creado a los dioses inmortales en su imaginación. Posteriormente, en función de las distintas culturas el politeísmo evoluciona hacia un monoteísmo justificado asimismo por la metafísica occidental. El ser humano necesita a la divinidad para justificar la veracidad de sus conocimientos y los valores morales. El pensamiento objetivo del ser humano queda plasmado en la interpretación científica y el pensamiento subjetivo plasmado en la creencia y en la esperanza en el más allá. Ambos pensamientos conforman la estructura dualista y paradójica del ser humano. Afirma Dürrenmatt que para llegar al ateísmo como tesis lógicamente irrefutable hace falta valor y tiempo, basándose en su propia experiencia, ya que el escritor estuvo enfrentado ideológicamente a la

influencia religiosa de sus padres. Prometeo como imagen del rebelde representa al individuo y de nuevo al solitario, ya que según Dürrenmatt, la rebeldía es una actitud personal y a menudo un enfrentamiento consigo mismo. Encontramos aquí una similitud con Teseo que al entrar en el laberinto se enfrenta no solamente al Minotauro, sino a sí mismo.

En los tres mitos que se han analizado en este primer capítulo de la presente tesis, hay una característica común y es que en todos ellos existe un castigo. Minotauro, Edipo y Prometeo son castigados, bien por Minos, por el destino o por Zeus. En todos los casos nos enfrentamos a un castigo que en cierto modo significa la muerte. El ser humano es finito, y es éste un hecho que según Dürrenmatt hay que aceptar para salir del laberinto. La respuesta a esta finitud tan inquietante la podemos encontrar en la religión, pero no es el caso particular de Dürrenmatt, al menos según sus manifestaciones en múltiples entrevistas y atendiendo a lo que podemos deducir de sus obras. Parte el escritor de la base de que el individuo no debe buscar el sentido de su existencia fuera de sí mismo. No hay un orden sobrenatural lógicamente demostrable. En su afán de conocimiento, el ser humano busca la verdad, pero sin orden sobrenatural esta verdad es relativa, es humana. Todas las preguntas que hacemos nos remiten a nosotros mismos. Debemos aceptar lo imprevisible, lo desconocido, en definitiva el laberinto. En él el individuo como pura subjetividad entra en contacto con los demás. Dada la naturaleza paradójica del ser humano, su parte instintiva enfrentada a su parte racional, las relaciones humanas son a veces conflictivas. Serán precisamente estos conflictos los que le interesan a Dürrenmatt en sus dramaturgias.

Antes de seguir avanzando en la investigación sobre la cosmovisión de Dürrenmatt y otras cuestiones, consideramos pertinente finalizar este primer capítulo con un resumen que pueda ayudar a tener una visión más global de algunos de los principales motivos de la mitología griega abordados por Dürrenmatt en sus obras literarias y pictóricas. No se pretende tampoco hacer un catálogo de todas sus pinturas, pero sí

## CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

indicar algunos títulos importantes y muy representativos de la línea temática aquí abordada y analizada.

PERSONAJES	OBRAS LITERARIAS Y PICTÓRICAS
<b>MINOTAURO - LABERINTO</b>	<p><b>LITERATURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Die Falle</i> (1946)</li> <li>• <i>Die Stadt</i> (1947)</li> <li>• <i>Aus den Papieren eines Wärters</i> (1952)</li> <li>• <i>Labyrinth. Stoffe I-III. Dramaturgie des Labyrinths</i> (1971-76)</li> <li>• <i>Der Winterkrieg im Tibet. Labyrinth. Stoffe I-III</i> (1981)</li> <li>• <i>Minotaurus, eine Ballade</i> (1985)</li> </ul> <p><b>PINTURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Labyrinth I: Der entwürdigte Minotaurus</i> (1958)</li> <li>• <i>Labyrinth II: Der verängstigte Minotaurus</i> (1974)</li> <li>• <i>Labyrinth III: Minotaurus</i> (1975)</li> <li>• <i>Poseidons Stier &amp; Pasiphae I</i> (1975)</li> <li>• <i>Poseidons Stier &amp; Pasiphae II</i> (1975)</li> <li>• <i>Die Geburt des Minotaurus</i> (1975)</li> <li>• <i>Tod der Pasiphae</i> (1975)</li> <li>• <i>Minotaurus</i> (1975)</li> <li>• <i>Minotaurus und Frau I</i> 1975</li> <li>• <i>Minotaurus und Frau II</i> (1975)</li> <li>• <i>Minotaurus und Frau III</i> (1975)</li> <li>• <i>Tod des Minotaurus</i> (1975)</li> <li>• <i>Die Geier</i> (1975)</li> <li>• <i>Illustrationen zur Ballade Minotaurus</i> (1985)</li> </ul>
<b>EDIPO</b>	<p><b>LITERATURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Das Sterben der Pythia</i> (1976)</li> </ul> <p><b>PINTURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pythia</i> (1983)</li> <li>• <i>Pythia und Tiresias vor der versinkenden Sphinx</i> (1983)</li> <li>• <i>Pythia: Oedipus und Antigone begegnend</i> (1983)</li> </ul>

## CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

PERSONAJES	OBRAS LITERARIAS Y PICTÓRICAS
ATLAS	<p><b>PINTURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Atlas II</i>, (1975)</li> <li>• <i>Atlas III</i>, (1978)</li> <li>• <i>Zorniger Atlas</i> (1978)</li> </ul>
SÍSIFO	<p><b>LITERATURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Das Bild des Sysiphos</i> (1945)</li> </ul> <p><b>PINTURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sysipho</i> (1946)</li> </ul>
HÉRCULES	<p><b>LITERATURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Herkules und der Stall des Augias</i> (1954/62)</li> </ul> <p><b>PINTURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Boceto para <i>Herkules und der Stall des Augias</i> (1963)</li> </ul>
MIDAS	<p><b>LITERATURA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Midas und die schwarze Leinwand</i> (1970-80/1984-90)</li> </ul>

## CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

## CAPÍTULO II.-LA FILOSOFÍA

---

### 2. LA FILOSOFÍA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

Friedrich Dürrenmatt estudió Filosofía en Berna y Zúrich entre 1941 y 1946. Según afirma en su discurso de 1977 titulado *Toleranz*<sup>220</sup>, con motivo de la concesión de la medalla Buber-Rosenzweig<sup>221</sup>, interrumpió sus estudios en 1946 con la excusa de ser pintor y con el propósito secreto de ser escritor. Sin embargo, en una entrevista con el editor Heinz L. Arnold en 1976<sup>222</sup> Dürrenmatt afirma que estudiar Filosofía fue una forma de escapar de la pintura, cosa que no consiguió. Mientras que con sus dibujos plasmaba la realidad de una manera plástica y sensorial, la filosofía le proporcionaba conceptos para razonar acerca del mundo. Pero esto no fue suficiente, ya que según cuenta el propio autor en su obra autobiográfica *Stoffe*<sup>223</sup>, tampoco encontró una manera propia de expresarse en el terreno de la filosofía. Por esta razón no terminó sus estudios, ni escribió la disertación sobre Kierkegaard que tenía proyectada. Sin embargo, el poso intelectual que dejaron estos años fue determinante para su cosmovisión. Asegura Dürrenmatt que la filosofía se convertiría en la fuente de su escritura, y aunque no se licenciara en este estudio, nunca se alejó realmente de ella. Por esta razón retomará a autores como Platón (427 a.C.-347 a.C.), Kierkegaard (1813-1855), Kant (1724-1804), Nietzsche (1844-1900), etc. en buena parte de sus ensayos y relatos.

Lo que me ocupó la mayor parte de mi época de estudiante fue, y desde entonces no me ha dejado, la *Crítica de la Razón Pura*. Seguidamente fueron importantes para mí: *La Filosofía del como si* de Vaihinger, la

---

<sup>220</sup>.Dürrenmatt F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit.

<sup>221</sup> Medalla que se concede a los defensores del Estado de Israel.

<sup>222</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit, vol. 2.

<sup>223</sup> Óp.cit.

genial *Filosofía de la Ciencia* de Eddington, *Pensamiento en Conceptos*, de Alexander Wittenberg, y finalmente claro está Karl Popper.<sup>224</sup>

La parte de la filosofía que más interesó a Dürrenmatt fue la teoría del conocimiento. Según el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora<sup>225</sup>, preguntas como “¿Qué es el conocimiento?” o “¿Cómo es posible el conocimiento?”, pertenecen a una disciplina filosófica llamada *teoría del conocimiento, crítica del conocimiento, epistemología o gnoseología*. La teoría del conocimiento se ocupa de analizar conceptos como *realidad, verdad, certeza, creencia*, etc. A lo largo de la Historia de la Filosofía ha habido distintas tendencias con respecto al conocimiento: racionalismo, empirismo, idealismo, y sus respectivas teorías acerca de la cuestión de la verdad o la certeza: dogmatismo, escepticismo, relativismo, etc. Estas cuestiones anteriormente mencionadas aparecerán de manera explícita en muchos relatos y ensayos de Dürrenmatt, y en especial en el relato seleccionado para ilustrar el presente capítulo, *Die Brücke* (1990), perteneciente a *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>226</sup>. El escritor siempre se mostró contrario al dogmatismo de cualquier tipo y a los sistemas filosóficos idealistas, especialmente al de Hegel<sup>227</sup>.

Debemos entender la influencia de la filosofía en Dürrenmatt en cuanto a los temas que elige para sus obras literarias y también al modo como trata dichos temas. El ser humano y las relaciones que establece serán el centro de sus reflexiones. De estas relaciones surgirán las constelaciones humanas que el autor nos muestra en sus dramas y novelas. Desde la naturaleza paradójica del ser humano, escindido entre su

---

<sup>224</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 127, “Was mich in meiner Studienzeit am meisten beschäftigte und seitdem nie losliess, war die *Kritik der reinen Vernunft*. In der Folge wurden für mich wichtig: Vaihingers *Philosophie des Als-Ob*, Eddingtons genialische *Philosophie und Naturwissenschaften*, Alexander Wittenbergs *Denken in Begriffen* und zuletzt natürlich Karl Popper.”

<sup>225</sup> Ferrater Mora, J.: *Diccionario de Filosofía*. Madrid, 1986. Alianza Editorial, vol. I.

<sup>226</sup> Óp. cit.

<sup>227</sup> La filosofía de Hegel recibe el nombre de *idealismo absoluto* y se caracteriza por ser una reflexión sobre la realidad globalmente considerada, a la que da el nombre de Absoluto, entendida como idea, naturaleza y espíritu, que se desarrolla en el tiempo en un proceso que denomina *dialéctica*. De la dialéctica debe decirse que describe tanto el modo de pensar como el de ser, porque, para Hegel, no existe el ser por un lado y el pensar por otro: concepto y realidad son lo mismo.



razón y sus emociones, Dürrenmatt atrapa a los protagonistas de sus obras en situaciones laberínticas, de las que difícilmente podrán escapar. Con ironía y espíritu crítico, características intrínsecas de la filosofía, el escritor presenta sus universos ficticios en los que serán muy importantes valores morales como la justicia, la honestidad o la libertad. Aparecen en sus obras asuntos como la corrupción, los peligros de una tecnología sin control, la incertidumbre del mundo que nos rodea, la búsqueda del sentido de la vida, etc. En sus ensayos encontramos de manera explícita cuestiones filosóficas y científicas. Uno de los temas filosóficos sobre los que Dürrenmatt reflexiona especialmente es el de la realidad y su conocimiento, cuestión estrechamente ligada al tema de la verdad o certeza. Más concretamente le interesará la cuestión epistemológica de los límites del conocimiento humano. En este sentido manifiesta una influencia kantiana, que con su filosofía crítica marcó los límites entre el conocimiento científico y la metafísica. En otras palabras, el límite entre conocimiento y creencia. Será precisamente este aspecto el que interesó mucho a Dürrenmatt, ya que la filosofía kantiana le proporcionaba una herramienta para oponerse a la concepción teológica que su padre tenía acerca del mundo, que iba más allá de la pura rebeldía juvenil. Ahora contaría con argumentos filosóficos de peso para apoyar su rebeldía. Sin embargo, el escritor se apartará de la concepción kantiana dando mucho peso a la creencia como factor decisivo en el conocimiento, como trataremos en el apartado correspondiente a este filósofo.

Dürrenmatt reflexionará sobre el tema de la verdad tanto en un sentido epistemológico como moral. No solamente le interesa la capacidad del ser humano para lograr conocimientos ciertos, sino también el uso que éste hace de esos conocimientos. La mentira o la ocultación de la verdad aparecen como temas frecuentes en sus ficciones. La cuestión de la verdad de nuestros pensamientos o enunciados fue tratado ya en el primer capítulo con la reinterpretación que hace el autor del mito de Edipo. En el presente capítulo se hará un enfoque más epistemológico, tal y como aparece en la obra *Die Brücke* (1990).

A la hora de tratar acerca del conocimiento, Dürrenmatt también se cuestiona sobre la objetividad del mismo. Cuando el escritor se plantea este asunto hace referencia a Kierkegaard, filósofo que dio mucha importancia al sujeto de conocimiento, al individuo y su subjetividad en el proceso del conocimiento. Dürrenmatt incorporará la categoría de lo individual o singular como elemento fundamental en sus ficciones y en su cosmovisión. Lo subjetivo cobrará gran valor frente a lo objetivo. Esto se puede extrapolar a la creatividad artística frente a la ciencia demostrativa, como veremos en el siguiente capítulo, dedicado a la influencia de la ciencia en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt.

La influencia de la filosofía en Dürrenmatt se manifiesta en muchos de sus ensayos de una manera explícita, citando a filósofos, como Platón, Aristóteles, Kant, Spinoza y Popper, entre otros, y reflexionando acerca de los temas clásicos del pensamiento como el sentido de la vida, la finitud del ser humano, la libertad, Dios, etc. Así en los dos tomos de *Stoffe*<sup>228</sup>, sobre todo en el segundo, *Turmbau* (1990) se verá con claridad esta influencia, tanto en la parte autobiográfica, como en el contenido de sus relatos, por lo que haremos especial hincapié en esta obra para desarrollar este tema. También las entrevistas<sup>229</sup> con el autor demuestran la influencia de la filosofía, y sobre todo, el profundo conocimiento que éste tenía de la materia.

De la misma manera que la filosofía y la ciencia han estado muy ligadas históricamente, también las cuestiones de la epistemología hacen referencia a la ciencia, y en este sentido han sido estudiadas en la llamada filosofía de la ciencia<sup>230</sup>. Por esta razón, los contenidos de este capítulo están muy relacionados con los asuntos tratados en el siguiente, dedicado a la influencia de la ciencia en la cosmovisión de Dürrenmatt.

---

<sup>228</sup> Dürrenmatt, F.: óp. cit.

<sup>229</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vols. 1-4.

<sup>230</sup> La Filosofía de la ciencia comparte aspectos de la teoría del conocimiento en el sentido de que también se cuestiona la realidad, esta vez en relación con las ideas o hipótesis científicas. De igual manera se preocupa por los razonamientos que nos llevan a las distintas conclusiones (deductivos, inductivos, etc.).

Lo que ahora pretendemos abordar no es sino la influencia de la filosofía en Dürrenmatt, ya que no se trata simplemente de un inventor de ficciones literarias, sino que sus ensayos, discursos y entrevistas nos llevan a la convicción de que el escritor hace un análisis del ser humano desde diferentes ángulos, siendo uno de ellos la filosofía. Los filósofos elegidos para esclarecer este tema nos han parecido los más representativos, teniendo en cuenta también la relación temática con las distintas partes de esta tesis. Por esta razón hay filósofos que también han influenciado el pensamiento de Dürrenmatt que no han sido tratados explícitamente en este trabajo.

## **2.1. PLATÓN (427-347 a. C). LAS IDEAS COMO ESENCIA DEL MUNDO**

### **2.1.1. EL DUALISMO PLATÓNICO**

En *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>231</sup>, Dürrenmatt relata su época de estudiante de Filosofía y su primer contacto con el *mito de la caverna* de Platón. Dicho mito aparece en la obra platónica *La República*<sup>232</sup>, y es una alegoría acerca del conocimiento. A modo de resumen se recoge aquí una cita con los aspectos esenciales del mito de modo que a los lectores de este trabajo les resulte más sencilla la evolución del pensamiento de Dürrenmatt.

--Ahora, represéntate el estado de la naturaleza humana, con relación a la ciencia y a la ignorancia, según el cuadro que te voy a trazar. Imagina un antro subterráneo, que tenga en toda su longitud una abertura que dé libre paso a la luz, y en esta caverna hombres encadenados desde la infancia, de suerte que no puedan mudar de lugar ni mover la cabeza causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tienen en frente. Detrás de ellos, a cierta distancia y a cierta altura, supóngase un fuego cuyo resplandor les alumbra, y un camino escarpado entre este fuego y los cautivos. Supón a lo largo de este camino un muro, semejante a los tabiques que los

---

<sup>231</sup> Óp. cit.

<sup>232</sup> Platón: *La República o el Estado*. Madrid: EDAF, 1980.

charlatanes ponen entre ellos y los espectadores, para ocultarles la combinación y los resortes secretos de las maravillas que hacen.

(...)—Y bien, mi querido Glauco, ésta es precisamente la imagen de la condición humana. El antro subterráneo es este mundo visible; el fuego que le ilumina es la luz del sol; este cautivo, que sube a la región superior y que la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible. (...) En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con dificultad; pero una vez percibida no se puede menos de sacar la consecuencia de que ella es la causa primera de todo lo que hay de bello y de bueno en el universo.<sup>233</sup>

A través de este mito Platón ilustra su manera de concebir el mundo y el conocimiento. La filosofía platónica se caracteriza por su planteamiento dualista de la realidad y de su conocimiento, así como del propio ser humano. Platón distingue entre dos tipos de *mundo*: el sensible, el que captamos por medio de nuestros sentidos y el inteligible o mundo de las ideas, que captamos mediante nuestra razón. En cada uno de estos *mundos* se dan grados de ser y grados de conocimiento. Los grados de ser van desde lo inferior hasta lo superior, es decir, desde las sombras, los objetos físicos, las ideas matemáticas, las ideas éticas hasta llegar a la *idea de bien*, que representaría el valor supremo. En cuanto al conocimiento, Platón distingue entre opinión, incluyendo conjeturas y creencias, y ciencia, compuesta por el pensamiento discursivo y la inteligencia. Para Platón el valor supremo a nivel ontológico es la *idea de bien*, y a nivel gnoseológico la inteligencia. El mundo de los sentidos, de la percepción no nos llevaría al auténtico conocimiento.

También sostiene el filósofo griego un dualismo antropológico, siendo el ser humano un compuesto de cuerpo (materia) y alma (inmortal) independiente de esta materia. El conocimiento verdadero solo puede efectuarse a través del alma, que para Platón es preexistente e inmortal, por lo que ha contemplado estas ideas antes de estar ligado a un cuerpo mortal, que no es más que un obstáculo para el conocimiento.

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, pp. 309-311.

La época en que Dürrenmatt estudiaba a Platón coincide con la Segunda Guerra Mundial. El autor nos manifiesta que se sentía como en la caverna platónica: vivía la guerra como contemplando sombras, en una Suiza que no participaba en ella, pero que oía pasar los bombarderos en su cielo. Afirma Dürrenmatt que en ese momento su única *materia* literaria era la guerra. El escritor encontró en los símiles la única manera de plasmar lo que estaba ocurriendo a su alrededor. Así lo indica en *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990),

Por primera vez vi un camino para representar el mundo. Mediante símiles. Correspondían a lo que para mí eran las visiones en la pintura (...) Los símiles son como visiones, nunca son unívocos. La interpretación que le di al <mito de la caverna> fue subjetiva; gnoseológicamente se podría preguntar: ¿Es posible para los prisioneros deducir la realidad a partir de las sombras? En sentido político, ¿Quién ha atado a los prisioneros? En sentido científico ¿se puede comparar una interpretación fisicalista de la realidad con los reflejos? En sentido sociológico, ¿ha hecho Platón en su >mito de la caverna< una parodia de su modelo de Estado ideal?<sup>234</sup>

Utilizar ficciones como símiles para referirse a la realidad de manera indirecta es una característica inconfundible de la creación literaria de Dürrenmatt, como ya ha quedado de manifiesto en el capítulo anterior. De un modo semejante, Platón utilizaba los mitos elaborados por él para explicar temas difíciles como la inmortalidad del alma, el origen del mundo, el conocimiento de las ideas, y otros muchos. Dürrenmatt consigue mediante los símiles reflejar de manera plástica en sus escritos una realidad, que debido a las condiciones sociales y políticas del momento, se había hecho impenetrable para el ser humano. Estas pinceladas que se acercan a la realidad de

---

<sup>234</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 130, „Zum ersten Mal sah ich einen Weg, die Welt darzustellen. Durch Gleichnisse. Sie entsprachen dem, was mir in der Malerei die Vision bedeutete (...) Gleichnisse sind wie Visionen, nie eindeutig, die Deutung die ich dem <Höhlengleichnis> gab, war subjektiv; erkenntnistheoretisch stellt sich die Frage: Ist es für die Gefangenen überhaupt möglich, von den Schattenbildern auf die Wirklichkeit zu schliessen, politisch: Wer hat die gefesselten gefesselt, wissenschaftlich: Sind die physikalischen Interpretationen der Wirklichkeit mit Schattenbildern zu vergleichen, soziologisch: Hat Platon mit dem <Höhlengleichnis> sein Modell eines idealen Staates parodiert?“

manera indirecta, hacen que las ficciones creadas por este escritor puedan ser interpretadas desde diversos puntos de vista. A su vez estas ficciones sirven de modelos de interpretación, ya que devuelven, en cierto modo, una conciencia de la realidad que el ser humano del siglo XX parecía haber perdido, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, con un nuevo modelo político mundial, la Guerra Fría, el armamento nuclear, etc.

En el discurso *Kunst und Wissenschaft* (1984-87), incluido en *Versuche/Kants Hoffnung* (1998)<sup>235</sup>, Dürrenmatt alude a la teoría de las ideas de Platón, afirmando que la ciencia actual se ha vuelto en cierto sentido platónica, ya que trabaja con ideas abstractas, mientras que el arte parte de *visiones*. Para el autor hay tres tipos de contenidos mentales que han hecho evolucionar a la humanidad. Estos tres tipos de contenidos pueden clasificarse en: 1) *ocurrencias* (*Einfälle*) o pensamientos espontáneos que serían inmediatas, 2) *visiones* (*Visionen*), que también son inmediatas y tienen más bien un origen sensorial, y finalmente 3) *ideas* (*Ideen*), que son contenidos mentales abstractos y mediados. A pesar de ser términos diferenciados hay sin duda una estrecha relación entre ellos, ya que las *ideas* también han sido *ocurrencias* en algún momento. Al igual que el ser humano vive en una biosfera, estos contenidos mentales pertenecen a lo que Dürrenmatt llama *noosfera*. Sería la esfera de lo espiritual, que complementaría la esfera de lo biológico (biosfera)<sup>236</sup>. Desde un enfoque evolucionista<sup>237</sup>, el literato afirma que este mundo mental ha ido evolucionando desde momentos primigenios, acumulando conocimientos y emociones que han dado lugar a la humanidad actual. Como hipótesis de trabajo Dürrenmatt acepta que las *ocurrencias* son características de la tecnología, las *visiones* del arte y las *ideas* de la ciencia, aunque en todas esas disciplinas, esto es, el arte, la ciencia y la tecnología utilicen visiones y ocurrencias. Es más, en su teoría teatral, Dürrenmatt habla de la ocurrencia artística como fundamento de sus comedias, ya que éstas no pretenden describir o imitar la realidad, sino dar una interpretación de la misma.

---

<sup>235</sup> Óp. cit.

<sup>236</sup> El término griego *nous* hace referencia a espíritu, por lo que podemos comprender que *noosfera* tiene su origen en dicho término.

<sup>237</sup> Ver lo expuesto en el capítulo III, apartado 3.1.

Centrándonos de nuevo en la *teoría de las ideas* de Platón, Dürrenmatt hace una crítica al dualismo platónico, ya que supone una escisión entre un mundo abstracto ideal y un mundo sensible empírico. En este sentido, tampoco comparte la teoría del lenguaje de Platón cuando afirma que las ideas denotan directamente la esencia de los objetos, y por lo tanto, la verdad de los mismos. El tema del lenguaje y su relación con la realidad siempre ha preocupado a Dürrenmatt, que reconoce en ese mismo discurso que tanto Platón como él mismo han sobreestimado el lenguaje. Dürrenmatt en su pretensión casi moral de que el lenguaje fuera absolutamente correcto, prescindiendo de fórmulas retóricas y convencionalismos, cosa imposible según el autor, y Platón, por su parte, al pretender que los conceptos denotasen ideas fijas e inamovibles, es decir, la esencia, por lo que el lenguaje debía ser unívoco. Con respecto a este tema encontramos en el libro de Thomas Wünsche, *Dürrenmatts stereoskopisches Denken* (1996)<sup>238</sup> un interesante estudio acerca de la influencia de la filosofía en la literatura de Dürrenmatt. Opina Wünsche que hasta los años 70 del siglo XX, Dürrenmatt pretendía expresar *la verdad* mediante el lenguaje en sus textos, pasando después a una visión estereoscópica de la realidad, influenciado por la ciencia, superando así el dualismo platónico. En palabras del autor:

(...) es el intento de superar el conflicto entre “ver” (arte) y “pensar” (ciencia), y con él la oposición entre lo que Dürrenmatt denomina pensamiento “subjetivo” y “objetivo”; en efecto parece querer superar esta oposición-esto es lo que me parece más interesante y original-fusionándola en una teoría del conocimiento estereoscópica, una estética estereoscópica, elaborando de esta manera una síntesis entre ambos.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Wünsche Th.: *Dürrenmatts stereoskopisches Denken*. Universität Hannover. 1996.

<sup>239</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 2-74, “Sie ist darüber hinaus der Versuch, den Konflikt zwischen “Sehen” (Kunst) und “Denken” (Wissenschaft) und damit dem was Dürrenmatt (...) den Gegensatz von “subjektiven” und “objektiven” Denken nennt, auszuhalten; tatsächlich versucht er, diesen Gegensatz –das scheint mir am interessantesten und originellsten-, in einer stereoskopischen Erkenntnistheorie, einer stereoskopischen Ästhetik aufzulösen und eine Synthese zu denken.”

Sostiene Wünsche que este pensamiento estereoscópico supera varios planteamientos dualistas como el de la sensibilidad frente a la razón y el de la objetividad frente a la subjetividad del conocimiento.

La posible verdad acerca de la realidad, será una cuestión que Dürrenmatt enfocará desde diferentes perspectivas, partiendo de la base de que la razón es insuficiente para alcanzar dicha verdad. De esta manera se apartará de Platón, que creía que únicamente mediante la razón se podía alcanzar el verdadero conocimiento.

Platón hace extensiva su teoría de las ideas al ámbito de la moral y de la política. Los valores morales no serán relativos sino que son representaciones de una idea eterna e inmutable. En consecuencia, existe según Platón *lo bello, lo bueno o lo justo* en sí, independientemente de acciones buenas, cuerpos bellos o legislaciones justas. Las ideas de Platón eran las esencias de las cosas individuales y perecederas, sus modelos. De esta manera quiso el filósofo evitar el relativismo de los sofistas<sup>240</sup>, estableciendo un mundo ideal, inmutable, que era la esencia, es decir, la auténtica realidad de la que este mundo es una copia. Sin embargo, en opinión de Dürrenmatt, cuando Platón en su madurez, influenciado por Pitágoras, afirmó que las ideas representan mayoritariamente relaciones entre números, se acercaba mucho a la concepción actual de la física. Los conceptos matemáticos son puras abstracciones no derivadas de la experiencia. En la medida en que los procesos físicos se expresan matemáticamente, estamos ante el lado formal de la naturaleza, la naturaleza entendida como idea, como afirma el literato en el discurso mencionado:

Los físicos construyen mentalmente un mundo en el que aparecen leyes naturales. Es un mundo platónico, solo que el Demiurgo no es un dios,

---

<sup>240</sup> El término *sofista*, viene etimológicamente de la palabra griega *Sophos* y *Sophia*, que en sus orígenes denotaban una especial capacidad para realizar determinadas tareas. Más tarde se atribuía a quien disponía de inteligencia práctica y era un experto y sabio en un sentido genérico. Con el paso del tiempo, y bajo la influencia de filósofos como Platón y Aristóteles, el término sofista fue relacionado con charlatanería, falsos razonamientos (sofismas), etc. Sus representantes más conocidos fueron Gorgias y Protágoras en el siglo V a.C. Eran escépticos y relativistas, lo que demuestra la siguiente afirmación de Gorgias:

- 1) Nada existe.
- 2) Si existiera algo no podría ser conocido.
- 3) Si algo existente pudiera ser conocido, sería imposible expresarlo con el lenguaje.



sino el ser humano. Las leyes naturales que encuentra no son existentes, sino que llevan a lo existente. Por esta razón son verificables o falsables, mientras que las ideas platónicas no pueden ser ni refutadas ni demostradas: para Platón eran divinas. Una idea de la física debe abandonarse si no es consistente.<sup>241</sup>

Por otro lado, Dürrenmatt critica el modelo platónico de sociedad expuesto en *La República*, basado en la teoría de las ideas. En el *mito de la caverna* se cuestiona si el prisionero que ha salido de la caverna debe regresar a liberar a sus compañeros o no. Dürrenmatt considera que este planteamiento es muy cruel porque implica que el pueblo no debe acceder al conocimiento. Platón elabora en *La República* un modelo de estado basado en una educación especializada. Cada clase social debe recibir un tipo de educación para poder asumir mejor el rol que le ha tocado desempeñar en la polis. Debería gobernar el filósofo, ya que éste ha llegado al pleno conocimiento de las ideas de justicia y de bien. Quizá por esta razón, en el mito platónico se cuestiona el hecho de que los que se han liberado regresen a compartir sus experiencias con los demás, que seguramente no les creerían. En una entrevista de 1983 con Andreas Conrad<sup>242</sup> Dürrenmatt afirma que Platón fue el inventor del infierno, ya que creía en la inmortalidad del alma y como solamente las almas de los filósofos virtuosos permanecerán en el mundo de las ideas, las otras almas tienen que volver a reencarnarse, volver a la caverna, es decir, a la ignorancia. La influencia del platonismo en el cristianismo es patente: inmortalidad del alma, castigo de las almas no virtuosas, la idea de bien como principio y finalidad del universo, etc. En esta misma entrevista Dürrenmatt reitera la influencia de Platón en su literatura. “(...) De esta manera el

---

<sup>241</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 89, “Die Physiker denken sich eine Welt zurecht, in der die Naturgesetze zum Vorschein kommen. Es ist eine platonische Welt, nur ist der Demiurg kein Gott, sondern der Mensch. Die Naturgesetze, die er findet, sind nicht seiend, sondern weisen auf Seiendes hin. Darum sind sie auch verifizier- oder falsifizierbar, während die Ideen Platons weder widerlegbar noch beweisbar sind: Platon hielt sie für göttlich. Eine physikalische Idee muss fallengelassen werden, erweist sie sich als unhaltbar.”

<sup>242</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 3.

*Timeo, el mito de la caverna y el relato de Er*, al final de la *República* de Platón, me inspiraron literariamente en aquella época más que Kafka, al que apenas conocía.”<sup>243</sup>

Además de los textos anteriormente mencionados en los que podemos ver la influencia del pensamiento platónico en los inicios de la carrera literaria de Dürrenmatt, el literato escribió una ficción acerca de la relación entre Sócrates y Platón titulada *Der Tod des Sokrates* (1973/84/90), incluido en *Turmbau* (1990)<sup>244</sup>. En esta corta narración Dürrenmatt nos presenta una visión de Platón y de Sócrates muy particular: Platón es visto como un ideólogo, que creía en un estado justo y que se apropia de las ideas de Sócrates para escribir sus libros y pasar a la posteridad, dada la costumbre de Sócrates de no escribir sus ideas. Al igual que las versiones de Dürrenmatt acerca de los mitos están llenas de ironía, esta narración muestra una visión completamente distorsionada de la condena a muerte de Sócrates desde un punto de vista humorístico.

### 2.1.2. LA CAVERNA PLATÓNICA COMO MODELO NARRATIVO

Afirma el autor en *Turmbau*<sup>245</sup> que de no ser por este mito nunca se le hubiera ocurrido el relato de *Die Stadt* (1947)<sup>246</sup>. Esta narración, como se ha indicado en el capítulo anterior, tendrá su continuación en *Aus den Papieren eines Wärters* (1952)<sup>247</sup>, que Dürrenmatt considera un relato de transición, y finalmente en 1981 en *Winterkrieg im Tibet*,<sup>248</sup> perteneciente a *Labyrinth, Stoffe I-III* (1981). Esta trilogía tiene un mismo motivo, es decir, la caverna entendida como laberinto. Como ya hemos reiterado anteriormente, Dürrenmatt acostumbraba a revisar y hacer nuevas versiones de sus escritos, ya que los motivos que le inspiraban para sus ficciones seguían vivos en

---

<sup>243</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 177, “(...) Also der *Timaios*, das *Höhlengleichnis* und die *Erzählung des Er* am Schluss vom Staat- die haben mich damals literarisch viel mehr bewegt als Kafka, den ich kaum kannte.”

<sup>244</sup> Óp. cit.

<sup>245</sup> Óp. cit.

<sup>246</sup> Óp. cit.

<sup>247</sup> Óp.cit.

<sup>248</sup> Óp. cit

su mente durante décadas. La influencia de la filosofía es patente en la trilogía mencionada. Así lo podemos leer en el final *Der Winterkrieg im Tibet*, “El texto final confirma sus conocimientos anteriores de filosofía. Son al parecer reminiscencias, un collage de Platón (Estado, mito de la caverna), y de Nietzsche (Genealogía de la Moral y Schopenhauer como Educador).”<sup>249</sup>

En estos relatos se describen situaciones y espacios laberínticos, personas que no saben si son prisioneros o guardianes en mundos subterráneos. Este desconocimiento acerca de su condición también se extiende al lugar que al ser laberíntico no les permite hacerse una idea espacial. En ninguno de los casos, logran salir de la caverna, ya que sus intentos por encontrar una solución racional no son suficientes para tomar una decisión adecuada y abandonar el lugar. La distancia temporal entre estos relatos nos lleva de nuevo a la convicción de que Dürrenmatt mantiene una influencia constante de la filosofía en su literatura, reelaborando temas de su juventud a lo largo de toda su trayectoria artística. En relación al capítulo anterior, diremos que la caverna platónica y el laberinto son conceptos similares en estos relatos, pudiendo ser interpretados ambos como cárcel o infierno.

En el caso de *Die Stadt*,<sup>250</sup> Dürrenmatt afirma que en esta obra hay una pregunta implícita acerca de la estructura del mundo y, por supuesto, un cuestionamiento acerca de la libertad del ser humano en ese mundo. El desconcierto llega hasta el extremo de que el protagonista ignora si es guardián o prisionero de esa cárcel, como símil de la desorientación del ser humano acerca de su rol en la sociedad. El protagonista se empeña en investigar de manera lógica, proceder analíticamente para hacerse una idea de lo que está sucediendo y poder abandonar la cárcel. Desde dentro solo se pueden hacer especulaciones, haciendo imposible una investigación objetiva, al igual que en la caverna platónica es imposible el conocimiento, como expresa el mito. En consecuencia, solo queda abierta la pregunta acerca de la libertad del individuo. Afirma Dürrenmatt que la respuesta a esta cuestión es sencilla: solo tiene que

---

<sup>249</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 159, “Der Schlusstext bestätigt seine früheren Philosophiestudien, sie sind offenbar Reminiszenzen, eine Collage von Platon (Staat, Höhlengleichnis) und Nietzsche (Genealogie der Moral, Schopenhauer als Erzieher).”

<sup>250</sup> *Óp. cit.*

acercarse a la puerta de salida; si puede salir su libertad es un hecho y no mera suposición; si le retienen ya sabe que no es libre. Pero el protagonista del relato no se atreve a dar ese paso y de ese modo se queda encerrado en su nicho.

Intenta explorar el mundo mediante el puro pensamiento, elaborar “*un intento de bosquejo*”, lo intentará una y otra vez, siempre mediante especulaciones nuevas, ya que no quiere admitir la imposibilidad de su empresa reflexiva, ni se atreve a salir. Se ha convertido en un metafísico. Por desesperación. Por miedo a la verdad.<sup>251</sup>

Es de notar la relación entre esta afirmación y lo expuesto en el capítulo anterior acerca de *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>252</sup>. Dürrenmatt sostiene que la búsqueda racional de una verdad absoluta en el conocimiento, el impulso metafísico del ser humano, realmente es una forma de no aceptar los límites de nuestro conocimiento y de nuestra condición humana. El laberinto solo puede ser entendido por su creador, Dédalo o Platón, en el caso de la caverna. Podemos ser prisioneros como el Minotauro y los jóvenes que se adentran en él, o ser como Teseo, que mediante el conocimiento (hilo de Ariadna) consigue salir del laberinto, aunque Dürrenmatt añade que la ciencia también puede convertirse en el propio Minotauro, cuando no se controlan sus consecuencias. La conclusión que el escritor nos ofrece es que la razón es insuficiente por sí sola para proporcionarnos un conocimiento infalible, siendo las creencias y los sentimientos del individuo igualmente importantes en el proceso de conocimiento y consiguientemente en la toma de decisiones. Por otra parte, el laberinto es el marco que debemos aceptar; superarlo sería, a modo de entender de Dürrenmatt, estar fuera del ámbito humano. Así lo indica también Martin Burckard en su libro *Dürrenmatt und das Absurde* (1991)<sup>253</sup> afirmando que el Minotauro es dueño y prisionero del laberinto,

---

<sup>251</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 126, “Er versucht, die Welt durch reines Denken zu ergründen, den “*Versuch eines Grundrisses*” zu entwerfen, er wird es immer wieder versuchen, mit immer neuen Spekulationen, weil er weder die Unmöglichkeit seines denkerischen Unterfangens zugeben will, noch hinauszugehen wagt. Er ist eine Metaphysiker geworden. Aus Verzweiflung. Aus Angst vor der Wahrheit.”

<sup>252</sup> Óp. cit.

<sup>253</sup> Burckard, M. *Dürrenmatt und das Absurde*. Bern: Lang, 1991

en relación al protagonista de *Die Stadt*<sup>254</sup> que no sabe si es guardián o prisionero. En ambos casos se trata de edificaciones laberínticas, pasillos, puertas o corredores poco iluminados. Al igual que en el laberinto, el encuentro con el *otro* es desconcertante y peligroso. En el caso de Minotauro resulta mortal, y en el caso de este relato, el protagonista no se atreve a averiguar más acerca de los demás habitantes de esa cárcel, por miedo a saber si está allí en calidad de prisionero o de guardián. Sus dudas no le permiten actuar. Destaca Burckhard también, que tratándose de un relato que cuenta una experiencia pasada, debemos suponer que el narrador ha salido en algún momento del laberinto, lo que parece constatarse con el relato de 1952 *Aus den Papieren eines Wärters*, cuyo protagonista habla de los recuerdos que tiene de la ciudad (en alemán *Die Stadt*, título del relato de 1947). En el marco de un relato de juventud como este, podríamos suponer, siguiendo a Burckhard, que la solución radicará entonces en admitir la imposibilidad de encontrar una salida racional de la cárcel, entendida como símil del laberinto, quedando solamente el salto hacia la esfera de la creencia en una instancia superior y ajena al ser humano:

En el marco de la obra temprana de Dürrenmatt cabe situar la intención de superar la incapacidad racional y lo absurdo, mediante un salto que traspase los límites de la razón pensante adentrándose en la creencia de una instancia superior, una instancia infinitamente lejana del ser humano.<sup>255</sup>

Sin embargo, Dürrenmatt cambia este punto de vista a partir de la segunda mitad del siglo XX, abandonando así ese pilar fundamental de la religión protestante que es la creencia en la salvación en el más allá. El escritor y editor H. L. Arnold opina que en su obra *Romulus der Grosse* (1949)<sup>256</sup>, Dürrenmatt da paso a la razón frente a la fe. Esto

---

<sup>254</sup> Óp. cit

<sup>255</sup> [Trad. a.], Burckhard, M.: *Dürrenmatt und das Absurde*, óp. cit., p. 84, "Tatsächlich passt der Gedanke an die Überwindung der denkerischen Ausweglosigkeit und damit der Absurdität durch einen die Grenzen der denkerischen Vernunft sprengenden Sprung in den Glauben an die Existenz einer höheren, dem Menschen aber unendlich fernen Instanz durchaus in den Rahmen Dürrenmatts Frühwerk."

<sup>256</sup> Dürrenmatt F: *Romulus der Grosse*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 2.

no significa en absoluto que el tema religioso sea abandonado por el autor, ni en sus ficciones ni en sus ensayos, pero lo que sí se puede ahora constatar es que a partir de ese momento el escritor lo afronta desde un punto de vista crítico, cuando no irónico.

Con *Rómulo el Grande*, Dürrenmatt se despide de la interpretación teológica del mundo. En “Rómulo” impera la pura razón. El individuo valiente y razonable se enfrenta a los ciegos y despreocupados defensores a toda costa de la patria. En la *tragedia*, cuyos héroes son víctimas de una creencia a ciegas acerca de un todo situado en el más allá, da paso a *la comedia* cuyo individuo actúa en un espacio que está ligado al más acá.<sup>257</sup>

Los elementos subjetivos que Dürrenmatt considera fundamentales para orientarse en el laberinto le llevan a la búsqueda de sí mismo, del individuo en búsqueda de su interior, lo que demuestra también una clara influencia de Kierkegaard y su filosofía existencialista.

*Die Stadt* muestra además aspectos autobiográficos referentes a la difícil decisión que tuvo que tomar Dürrenmatt en su juventud respecto al futuro: no encontraba en la filosofía una forma satisfactoria de expresión, por lo que inició su camino como literato. El literato afirma que al igual que el protagonista de su relato, él mismo se sentía encerrado en su pensamiento en aquella época (1947), tras la Segunda Guerra Mundial. No quería fracasar en la literatura como había fracasado en la pintura y como también estaba a punto de fracasar en sus estudios de Filosofía. Afirma que si se hubiera decidido por la acción en lugar de elegir la reflexión, hubiera escrito el final de la obra de otra manera: El protagonista se habría atrevido a salir, pero se hubiera encontrado con nuevos pasillos y corredores y con nuevos nichos hasta llegar a un

---

<sup>257</sup> [ Trad. a.], Arnold, H.: *Über Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge. Die theatralische Welt des Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes, 1998. “Mit Romulus der Grosse verabschiedet sich Dürrenmatt von der theologischen Interpretation der Welt. Im “Romulus” herrscht klarste Vernunft: Der vernünftige und tapfere Einzelne setzt sich durch gegen die Blinde und tumben Vaterlandsverteidiger um jeden Preis. Aus der *Tragödie*, deren Helden einem im Jenseits angesiedelten “blindlings” geglaubten Allgemeinen ausgesetzt sind, wird die *Komödie* als an dieseits gebundener Handlungsraum des selbstbewussten Einzelnen.”

punto en el que se rendiría y se quedaría en un uno de ellos. La conclusión que saca el escritor es que el ser humano es libre si así lo cree, siendo la libertad una disposición inherente del espíritu humano. La influencia de Platón en este relato es clara, tanto en lo que se describe como en las reflexiones del protagonista acerca del conocimiento. La ciudad como entidad gobernada por funcionarios y custodiada por guardianes recuerda al ideal de estado descrito por Platón en su *República*. Dürrenmatt hace una interpretación crítica del dualismo platónico, sobre todo de la identificación entre pensamiento y verdad. Las especulaciones lógicas y metafísicas que prescinden de la experiencia sensible, no le permiten al ser humano salir del laberinto, como se puede deducir también de otros relatos como *Das Haus* (1940/1973/1990) o *Die Brücke* (1990), ambos pertenecientes al segundo tomo de *Stoffe, Turmbau*( 1990)<sup>258</sup>.

Mientras que Platón sitúa en la cumbre de su teoría del conocimiento la idea de *bien*, como el sol que ilumina toda la realidad, la concepción de Dürrenmatt se aparta de este sistema ontológico-ético, ya que los protagonistas de sus relatos que viven en cavernas o similares, están allí debido a que en el mundo exterior la vida se ha hecho imposible por guerras o desgracias ecológicas. Su especulación racional no les sirve de nada, al contrario que en la caverna platónica, donde los sabios podrán salir de ella.

Aunque Dürrenmatt no esté de acuerdo con la metafísica dualista platónica, que otorga más importancia a la razón que a los sentidos, sí podemos ver en la temática de sus obras y en los títulos de algunas de ellas planteamientos *dualistas* en el sentido de enfrentar dos situaciones o características humanas, destacando lo paradójico de las mismas. Ejemplo de ello pueden ser temas como el determinismo y el azar, conocimiento y creencia, racionalidad e irracionalidad, individuo y colectivo, etc. Algunos títulos de ensayos o discursos también hacen un planteamiento dualista como arte y ciencia, filosofía y ciencia, etc.

---

<sup>258</sup> Óp.cit.

En el siguiente capítulo volveremos sobre Platón y su influencia en la literatura de Dürrenmatt, pero en esa ocasión la abordaremos desde el punto de vista de la física moderna y la matematización de la naturaleza, una perspectiva que Dürrenmatt tratará en su obra literaria a la hora de interpretar la filosofía de Platón.

## **2.2. IMMANUEL KANT (1724-1804). LOS LÍMITES DEL CONOCIMIENTO**

Atendiendo a entrevistas con Dürrenmatt y a lo escrito en su obra *Turmbau* (1990)<sup>259</sup>, podemos suponer que el escritor ya había leído a algunos filósofos en su época de estudiante preuniversitario. Preguntado en 1978<sup>260</sup> acerca de sus lecturas de juventud, Dürrenmatt responde que en el *Gymnasium* leyó a Max Stirner (1806-1856), a Arthur Schopenhauer (1778-1860) y poco después a Kant (1724-1804). En esta misma entrevista afirma que Kant sería para él el gran teórico del conocimiento.

Tal y como ya se ha mencionado al principio de este capítulo, Dürrenmatt estudió filosofía en la Universidad de Berna a partir de 1942 con el profesor Richard Herbertz, que profundizó principalmente en la obra de Kant y de los postkantianos. Así que además de los clásicos, Dürrenmatt empezó a admirar la filosofía de Kant a través de las enseñanzas de su profesor.

Consideramos interesante y además relevante para la tesis que aquí se defiende, exponer las líneas principales del pensamiento de Kant para entender la influencia de este autor en Dürrenmatt. La filosofía kantiana se enmarca en la Ilustración alemana, recogiendo todo el espíritu de la misma en cuanto a confianza en la razón humana, tolerancia y ensalzamiento de la libertad. Serán estos algunos de los principales valores que encontraremos a lo largo de toda la trayectoria humana y literaria de Dürrenmatt. En cuanto a la teoría del conocimiento kantiana, hay que destacar que éste se preocupó especialmente por hacer un estudio crítico de la capacidad humana de conocimiento para establecer los límites del mismo. En este sentido, influenciado por

---

<sup>259</sup> Óp. cit.

<sup>260</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche*. 1961-1990, óp. cit., vol. 2.



Hume (1711-1776), y en contra de la tradición alemana del momento, marcada por la filosofía racionalista de Wolff (1679-1754), Kant le dará una gran importancia a la experiencia como límite de nuestro conocimiento. El criticismo de Kant se expone fundamentalmente en las tres obras de la *Crítica de la razón pura* (*Kritik der reinen Vernunft*) (1781), *Crítica de la razón práctica* (*Kritik der praktischen Vernunft*) (1788) y *Crítica del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*) (1790) con la pretensión de saber si la metafísica, tal y como se venía haciendo, podía considerarse una ciencia. En su investigación, Kant se aleja del empirismo escéptico de Hume, que argumentaba que el concepto de *causa*, tanto en su sentido científico como metafísico, no podía fundamentarse en la experiencia, por lo que siendo ésta el límite del conocimiento, el término *causa* habría que fundamentarlo en la imaginación y la memoria humana. Sin embargo, para Kant la ciencia no solamente es posible, sino que la física y la matemática son conocimientos universales y necesarios. La ciencia a la que él hacía referencia era la física de Newton. Kant determina que, para entender la experiencia (conocimiento *a posteriori*), es necesario tener conocimientos que no provengan de la experiencia (conocimiento *a priori*). Retomando sus propias palabras:

Pero aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso procede todo él de la experiencia. En efecto, podría ocurrir que nuestro mismo conocimiento empírico fuera una composición de lo que recibimos mediante las impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer produce (simplemente motivada por las impresiones) a partir de sí misma.<sup>261</sup>

Esto equivale a un cambio de método y a afirmar que no es el entendimiento el que se deja gobernar por los objetos, sino que son éstos los que se someten a las leyes del conocimiento impuestas por el entendimiento humano: es lo que Kant denominó *giro copernicano* en la *Crítica de la razón pura*. Según Kant, este planteamiento sólo es parcialmente nuevo en la historia, porque un planteamiento similar se había hecho ya en las matemáticas en tiempos de Euclides y en las ciencias de la naturaleza en

---

<sup>261</sup>Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. [Trad. Pedro Rivas]. Madrid: 1984, Alfaguara, p. 41-42.

tiempos de Galileo. La ciencia moderna funda su innovación en el hecho de que es ella la que interpela a la naturaleza mediante sus hipótesis. Kant, como tantos filósofos ilustrados, había quedado muy impresionado por el planteamiento científico de Newton.

Kant solamente acepta dos fuentes del conocimiento: la sensibilidad y el entendimiento. Mediante la sensibilidad captamos los objetos en función de unas condiciones empíricas (por ejemplo la luz) y de otras absolutamente necesarias y universales que permiten recibir algo como objeto percibido. La más importante de ellas es que la percepción ocurra en un espacio y un tiempo determinados, puesto que a su entender, nada se percibe fuera del espacio y del tiempo, o nada que no sea espaciotemporal puede ser percibido. Estas serían las condiciones que aporta la sensibilidad humana al objeto conocido.

Dürrenmatt reflexiona acerca de estos *a priori* kantianos de la sensibilidad humana en su ensayo *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (1990), publicado en *Gedankenfuge* (1992)<sup>262</sup>, para ilustrar la importancia que el escritor le otorgaba a la imaginación, no solamente en el proceso creativo artístico, sino también en el proceder científico. Como hemos expuesto al principio del capítulo, para este escritor las *ocurrencias* deben ser entendidas como elementos fundamentales en el arte y en la ciencia.

La segunda fuente de conocimiento, el entendimiento, también impone unas condiciones o formas a la materia de la experiencia, a saber, las categorías *a priori* del entendimiento, mediante las cuales se sintetiza la información de los sentidos. De esta manera, según el filósofo alemán, el entendimiento se convierte en legislador de la naturaleza, porque impone las reglas o leyes (*a priori*) a las que está sometida la experiencia.

La razón para Kant no es fuente de conocimiento, sino que elabora razonamientos a partir del material aportado por el entendimiento. Nuestra condición de humanos hace que intentemos conocer objetos del mero pensamiento, es decir, ideas que no

---

<sup>262</sup> Óp. cit.

han sido extraídas de la experiencia. De esta manera surgen las tres grandes ideas de la metafísica tradicional –el *yo* en la llamada psicología racional, el *mundo* en la cosmología racional y *Dios* en la teología racional. Estas ideas no son más que inferencias dialécticas de la razón pura, de las que debería hacerse sólo un uso inmanente, y no trascendente, esto es, que no deberían nunca aplicarse a objetos que están más allá de nuestra experiencia. Denomina Kant *noúmeno* (cosa en sí) a aquello que no puede conocerse, sino solamente pensarse. En el caso de intentar demostrar la existencia de Dios desde la teología, pretensión que se remonta a los teólogos de la Edad Media y a toda la tradición racionalista, estaríamos de nuevo ante un uso ilegítimo de las categorías del entendimiento (causa, sustancia, etc.) para referirnos a objetos que no se dan en la experiencia. La diferencia entre lo pensado y lo existente no es una nueva cualidad o perfección para lo existente de la que carece lo simplemente pensado, sino que consiste sin más en que lo existente es un posible objeto de conocimiento, y no sólo objeto de pensamiento.

La influencia kantiana en esta cuestión fue muy importante para el escritor, ya que el mero hecho de relegar las cuestiones de la teología a la pura creencia, sin posibilidad de demostrar racionalmente sus afirmaciones, le dieron a Dürrenmatt un fundamento filosófico para dejar de rebelarse contra las convicciones teológicas de su padre, asumiendo la creencia de éste como algo personal que ya no habría de afectarle. Biográficamente, Dürrenmatt habla de este momento crucial de su vida en *Turmbau*<sup>263</sup>, donde afirma que además de esto, la decisión de ser escritor, abandonando sus estudios de Filosofía, le llevaron a sumergirse en su propia creencia, a saber, a apostar por expresar sus dudas y sus convicciones de manera literaria y no filosófica o teológica. “(...) para dedicarse definitivamente a aquello que solamente le concierne a él, aquello que es exclusivamente suyo, su propia creencia y su propia duda, lo que le tendría ocupado durante todos los años que siguieron.”<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Óp. cit.

<sup>264</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 229, “(..) um sich nun endgültig dem anzuwenden, was nur ihn angeht, was nur seine eigene Sache ist, seinem eigenen Glauben und seinem eigenen Zweifel, was ihm all die Jahre, die folgen, beschäftigen wird.”

La interpretación que Dürrenmatt hace de la filosofía kantiana la encontraremos fundamentalmente en *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>265</sup>, cuyos relatos *Das Haus* (1940/1973/1990), *Vinter* (1989) o *Die Brücke* (1990) nos muestran las reflexiones filosóficas del autor, mientras que las partes autobiográficas nos hablan de cómo se fue formando como escritor renunciando a la práctica activa de la filosofía.

### 2.2.1. CONOCIMIENTO Y CREENCIA

A la humanidad le cuesta hoy en día confiar en su pensamiento. Quiere volver a creer. Pero el que cree, está convencido de que sabe lo que no puede saber. Solo el ser pensante sabe que cree. (...) Y sabe que tiene que abandonar esa creencia cuando las premisas ya no son correctas.<sup>266</sup>

Dürrenmatt donó su legado literario a la Confederación Helvética en 1990 con el compromiso de que se fundara un “Archivo Literario Suizo”, condición que se cumplió en 1991 con la construcción del Schweizerisches Literaturarchiv de Berna (SLA)<sup>267</sup>, como anexo a la Biblioteca Nacional Suiza. En este Archivo se pueden consultar sus manuscritos, apuntes de la universidad, ilustrados con las caricaturas que hizo de sus profesores, así como documentación sobre su obra dramática, su correspondencia y un índice de su obra pictórica. En el libro de Phillip Burckhard, *Dürrenmatts Stoffe* (2004)<sup>268</sup>, encontramos un amplio estudio sobre la influencia de la filosofía en la obra tardía de Dürrenmatt, *Stoffe*. Basándose en dichos apuntes, Burckhard hace una retrospectiva de la época de estudiante del escritor, afirmando que Dürrenmatt debió

---

<sup>265</sup> Óp. cit.

<sup>266</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4, p. 170, “Die Menschen haben heute Mühe ihren Denken zu vertrauen. Sie wollen wieder glauben. Aber wer glaubt, der meint zu wissen, was er nicht wissen kann. Nur der Denkende weiss dass er glaubt. (...) Und er weiss dass er diesen Glauben wieder fallenlassen muss, wenn die Prämissen nicht mehr stimmen.”

<sup>267</sup> El Schweizerisches Literaturarchiv (SLA) se encuentra en Hallwylstr. 15, 3003 Bern ([www.helveticaarchives.ch](http://www.helveticaarchives.ch)). Allí, además del legado literario de Friedrich Dürrenmatt se pueden consultar actualmente los legados literarios de escritores y escritoras de las cuatro lenguas oficiales helvéticas del siglo XX y XXI.

<sup>268</sup> Burckhard, Ph.: *Dürrenmatts „Stoffe“*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004.

leer la *Crítica de la razón pura* de Kant entre los años 1943 y 1946. Asimismo, en el mencionado estudio de Burckhard encontramos una cita del legado de Dürrenmatt acerca de su biblioteca personal.

Al leer en mi biblioteca todos estos tomos que se amontonan con el tiempo, tarea durante la cual me gusta fumar, me fascina sobre todo Kant, del que volví a leer la Introducción a la segunda edición de la *Crítica a la razón pura*. (...) La forma de escribir de Kant (...) que habitualmente -aunque no siempre- me parece extraordinaria: como estilo filosófico extraordinario, ya que le obliga a uno a pensar también, a hacer propios los temas de su pensamiento –ese asunto difícil y sutil de su investigación (...), de manera que en esa continua clasificación de mi biblioteca, en esa ocupación ocasional tras el café o entrada ya la tarde, fumando un puro Brazil, Kant adelanta posiciones acercándose a los libros de física.<sup>269</sup>

Durante los años setenta del pasado siglo, Dürrenmatt volvió sobre la lectura de Kant para preparar el conjunto de relatos *Das Haus*, que se publicaría en el segundo tomo de *Stoffe, Turmbau*<sup>270</sup>. Estos relatos fueron redactados en varias fases, comenzando en los años cuarenta, retomando el trabajo en los años setenta y finalizando en 1990. En este sentido se puede apreciar de nuevo la costumbre de Dürrenmatt de trabajar en un proyecto durante años y de hacer revisiones y cambios para publicarlo posteriormente con esas modificaciones. Esta narración *Das Haus* (1940/1973/1990) vuelve a la temática ya analizada en el capítulo anterior, es decir, la pretensión del alcanzar el conocimiento mediante la pura especulación. El protagonista de esta pieza es un estudiante de Matemáticas, prototipo de individuo que quiere aplicar la razón y la lógica a todos los sucesos de la vida, quien en un momento determinado se ve envuelto por azar en una situación embarazosa para él. La narración se ubica de nuevo

---

<sup>269</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 28, “Beim Lesen in meiner Bibliothek, in all diesen Bänden, die sich langsam anhäufen, bei dieser Beschäftigung, zu der ich gern rauche, fasziniert mich vor allem Kant, von dem ich wieder einmal die Einleitung zu seiner zweiten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft las. (...) Kants Art zu schreiben (...), die mir oft –wenn auch nicht immer- grossartig scheint: als philosophischer Stil grossartig, der einem zwingt mitzudenken und so eins mit dem Anliegen dieses Denkens, mit diesem schwierigen und subtilen Gegenstand seiner Untersuchung (...) so dass denn beim ständigen Ordnen meiner Bibliothek, bei dieser Beschäftigung hin und wieder nach dem Kaffee oder in einer Abendstunde, am besten eine Brazil rauchend Kant immer näher zu den Büchern über Physik rutscht.”

<sup>270</sup> *Op. cit.*

en un espacio laberíntico habitado por personas siniestras que suponen una amenaza para el protagonista. La especulación racional no ayuda al protagonista a salir de esa situación.

(...) porque de repente todo le parece indecente, quizá porque realmente nada tiene sentido, todo es casual, improvisado, confuso sin relación entre las cosas, matemáticamente incomprensible, ni siquiera mediante la investigación pura, es decir, una realidad absolutamente escandalosa.<sup>271</sup>

Ya en la parte autobiográfica que precede al relato *Das Haus*, Dürrenmatt habla de su época de estudiante de Filosofía y de la crisis personal que sufrió por tener que elegir entre la literatura y la pintura como ocupación principal. La filosofía representaría en esos momentos un escape, una tregua ante la inminente decisión.

Dürrenmatt tenía un buen dominio de la filosofía kantiana, pero la obra de Kant sobre la que más trabajó fue la *Crítica de la razón pura*. Lo que más le llama la atención de dicha obra es que Kant pone una barrera infranqueable entre el conocimiento y la metafísica. Esta barrera entre el conocimiento científico y la creencia fue decisiva para la cosmovisión del joven Dürrenmatt, que encontró en la filosofía kantiana una herramienta argumentativa para oponerse a las ideas religiosas de su padre, como ya se ha mencionado. La rebeldía del joven hacia las ideas religiosas de sus padres le llevó a abrazar la filosofía kantiana, que niega la posibilidad de todo tipo de demostraciones de la existencia de Dios que hicieran los filósofos anteriores. Para Kant las ideas metafísicas tradicionales como la inmortalidad del alma, la existencia de Dios, incluso conceptos como libertad, son *noúmenos* que no pueden ser conocidos. El *noúmeno* o cosa en sí representa el límite de lo que el ser humano puede conocer. Estas *cosas en sí* serán reservadas en la filosofía crítica de Kant para el uso práctico de la razón, es decir, la ética. Según Dürrenmatt, en la medida en que Kant establece esta barrera

---

<sup>271</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 180, "(...) weil ihm plötzlich alles unanständig vorkommt, wohl weil alles nun wirklich sinnlos ist, zufällig, improvisiert, konfus, ohne Zusammenhang der Dinge, mathematisch nicht greifbar, auch aufgrund der Grundlagenforschung nicht, skandalöseste Wirklichkeit."

infranqueable, nos viene a decir que las cuestiones acerca de la *cosa en sí* no tienen respuesta, ya que ni siquiera tenemos conceptos para poder ofrecer una posible convincente respuesta. En este sentido, Dürrenmatt denomina la filosofía de Kant como la “*filosofía del fracaso*” (*Philosophie des Scheiterns*)<sup>272</sup>. Esta afirmación, un tanto ambigua por parte del escritor, parece indicarnos que el fracaso consiste en que la metafísica no ha podido pasar la prueba de convertirse en una ciencia objetiva, ya que sus temas de estudio no cumplen las condiciones de conocimiento que Kant estableció, a saber, ser un objeto percibido por los sentidos y categorizado mediante conceptos a priori. Otro sentido de fracaso no cabe en la filosofía kantiana, ya que la pretensión de éste fue dejar las cuestiones metafísicas para el ámbito de la acción humana, es decir, para responder a la pregunta ¿qué debo hacer? o ¿qué me cabe esperar? de las que tratará en la *Crítica de la razón práctica* o en la *Metafísica de las costumbres*<sup>273</sup>. Relacionando la filosofía kantiana con el símil del laberinto, Dürrenmatt afirma que Kant tapia la salida del laberinto, de manera que al hombre no le queda otra salida posible que saltar el muro para adentrarse en el terreno de la creencia.

Kant enseñó al ser humano a aceptar el laberinto, redimió al Minotauro, no como lo hiciera Teseo, matándole, sino convirtiéndole en ser humano, le educó para soportar la cárcel de su saber y le otorgó la libertad de espíritu para dinamitar su cárcel, en la medida en que la aceptaba.<sup>274</sup>

Según la cosmovisión de Dürrenmatt, la aceptación de los límites del conocimiento, es decir, del laberinto, liberan al Minotauro humanizándolo. El ser humano puede superar el laberinto si acepta su condición, sus limitaciones. Esta aceptación le libera, le otorga la libertad como disposición espiritual.

---

<sup>272</sup> Dürrenmatt, F.: *Turmbau, Stoffe IV-IX*, óp. cit., p. 122.

<sup>273</sup> Kant I.: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. [Trad. Manuel García Morente]. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

<sup>274</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 122 y ss., “Kant lehrte den Menschen, das Labyrinth zu akzeptieren, er erlöste den Minotaurus, nicht wie Theseus, der ihn tötete, sondern indem er ihn zum Menschen verwandelte, er erzog ihn, das Gefängnis seines Wissens zu ertragen, und gab ihm die Freiheit des Geistes, sein Gefängnis zu sprengen, idem er es erkannte.”

Cuando el ser humano no acepta sus límites e intenta conocer lo incondicionado, que en la filosofía de Kant serían las ideas de alma (yo), mundo y Dios. Estas ideas pueden ser pensadas pero no conocidas, por lo que hay que recurrir a la creencia, especialmente en el caso de Dios como idea que representa al ser supremo. En consecuencia, el hombre buscará un sentido a la propia existencia y una causa del universo, llegando a la conclusión de que debe existir un ser superior.

En la parte autobiográfica del relato *Vinter* (1989) en *Turmbau Stoffe IV-IX*,<sup>275</sup> Dürrenmatt afirma que la pregunta acerca de la existencia de Dios le parece un sinsentido. El propio autor argumenta esta tesis basándose en la distinción entre un conocimiento *estructural*, que puede ser traducido a un lenguaje matemático, y que no hace por tanto referencia al ser sino solamente a la estructura del mismo (por ej. las matemáticas), y una comprensión *simpatética*, entendiendo ésta como la que hace referencia al sentimiento. Esto marca una distinción entre saber y comprender. “Dios es una palabra simpatética, la entiendo cuando alguien la pronuncia, pero no sé lo que este alguien se imagina bajo ese concepto, nunca se conseguirá traducirlo a un conocimiento objetivo, Dios es algo subjetivo (...).”<sup>276</sup>

Para Dürrenmatt el problema no está en la creencia como actitud personal, sino en la teología en cuanto a su pretensión de ser un conocimiento certero. Cuestiones como la inmortalidad del alma o la existencia de Dios no son más que meras ficciones que en lugar de funcionar “como si” fueran reales, cumpliendo su función en la creencia personal son afirmadas categóricamente con un “es así”. En este intento de encontrar conceptos *a priori* o fundamentos lógicos a lo que pertenece al terreno de lo revelado, la teología comete su “suicidio”, en palabras de Dürrenmatt. Esto hace referencia a la

---

<sup>275</sup> Dürrenmatt, F.: óp.cit.

<sup>276</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 203, “Gott ist ein sympathetisches Wort, ich verstehe es zwar, wenn es einer ausspricht, aber ich weiss nicht, was er sich dabei vorstellt, es wird nie gelingen, es in eine objektive Erkenntnis zu verwandeln, Gott ist etwas Subjektives (...).”



pretensión de la teología de creer que sabe. “Todo el que cree, cree saber, y de esta manera considera aquello en lo que cree verdadero, sea Dios o sean los dioses.”<sup>277</sup>

En el contexto de lo anteriormente expuesto acerca del conocimiento y de la creencia en la cosmovisión de Dürrenmatt, debemos destacar que el enfrentamiento con la religión siempre estuvo presente en su vida, tanto a nivel personal, como en sus obras artísticas. Por un lado, la filosofía le daría las herramientas de la teoría del conocimiento, por otro, las ciencias naturales y su influencia le llevarían a un enfoque materialista del ser humano y del universo, prescindiendo de instancias superiores.

Ciencia y filosofía apartaron al autor de la teología, de la cual tenía también amplios conocimientos. Así por ejemplo, admiraba la síntesis que hizo Tomas de Aquino (1225-1274) de la filosofía aristotélica con el cristianismo. También nos habla en *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>278</sup> del teólogo suizo Karl Barth (1886-1968), al que conoció personalmente y cuya *Carta a los romanos*<sup>279</sup> le impresionó mucho como compendio teológico. Para Dürrenmatt Dios es una ficción y las ficciones sirven para aproximarnos a la verdad, pero una vez supuestas éstas hay que abandonarlas.<sup>280</sup> Al hilo de esto, Dürrenmatt cita textualmente a Wittgenstein (1889-1951) cuando afirma:

(...) pero posteriormente hay que dejar caer la ficción o como Wittgenstein: mis proposiciones son esclarecedoras en este sentido; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haberla subido). (...) Yo tiré la escalera.<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 206, “Jeder, der glaubt, glaubt zu wissen, und so hält er das, woran er glaubt, für wirklich, sei es Gott oder seien es Götter.”

<sup>278</sup> Óp. cit., p. 192 y ss.

<sup>279</sup> Barth, K.: *Carta a los Romanos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos. 1998

<sup>280</sup> En este sentido Dürrenmatt estaría influenciado por el ficcionalismo de Vaihinger que veremos más adelante en este capítulo.

<sup>281</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 193, “(...) aber dann muss die Fiktion fallengelassen werden oder mit Wittgenstein: Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig versteht, wenn er durch sie –auf ihnen- über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muss die Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. Ich warf die Leiter weg.”

Dürrenmatt sostiene en *Stoffe* que la humanidad llegó al concepto de Dios único desde dos líneas de pensamiento. Una de ellas fue la generalización de un Dios primitivo; la otra el desarrollo del pensamiento metafísico que comienza en Grecia. La primera, afirma el autor, fue abrazada por un pueblo minoritario, el judío, anclado en su dios tribal, mientras que la otra línea fue practicada por los griegos, que adoptaron un politeísmo cuyos dioses jugaban caprichosamente con el destino de los humanos. Los dioses tenían la capacidad de la inmortalidad, mientras que los seres humanos eran mortales<sup>282</sup>. Pero la filosofía griega desarrolló rápidamente el concepto del ser, de lo estable e inmutable que identificó con la verdad. Frente a los principios explicativos de naturaleza material como el agua, el aire, la tierra o el fuego de la mayoría de los filósofos presocráticos, Parménides (aprox. 540 a.C.-470 a.C.) introduce un principio metafísico como explicación del cosmos que llamó el *ser*. Esta búsqueda del ser, que en Platón es la *idea*, es la base del cristianismo originado en la filosofía. Precisamente este desarrollo de la cultura occidental fusionándose con el cristianismo fue duramente criticado por Nietzsche. Dios es para el filósofo alemán una ilusión que ha mantenido al ser humano occidental engañado bajo unos valores antivitales. En una línea de pensamiento parecida, Dürrenmatt afirma que Dios es una ficción que, como todas las ficciones, se basa en la imaginación del individuo. La teología, en el momento en que pretende demostrar racionalmente lo que solamente puede ser creído, cree que posee ese conocimiento, y ese es su gran error, afirma el escritor. Kant estableció el límite entre el conocimiento y la creencia, siendo Dios un postulado de la razón práctica, razón que rige nuestras acciones, pero no nuestro conocimiento. Por lo tanto, podemos creer en Dios, pero no lo podemos demostrar.

El valor más importante de la filosofía práctica de Kant es la libertad, condición imprescindible de su ética del deber. En los escritos de Dürrenmatt la libertad es también un valor imprescindible del individuo. El tratamiento que hace el escritor de este valor fundamental estará en estrecha relación con su convicción de que el individuo elige siempre libremente sus acciones y de que no estamos determinados ni

---

<sup>282</sup> Ver lo expuesto en el capítulo I, apartado 1.4.2.

física ni psicológicamente. En las obras de teatro y novelas de Dürrenmatt el azar juega un papel determinante, aunque esta expresión parezca contradictoria en sí. Aunque todos sus personajes eligen libremente, las complejas situaciones y relaciones que se generan los atrapan irremediabilmente, siendo el desenlace casi siempre fatal, como en las tragedias griegas, marcadas por el destino. Así ha quedado de manifiesto ya en el capítulo anterior con ocasión de analizar su versión del mito de Edipo. El azar como recurso literario o *peor rumbo* posible será uno de los leitmotiv de la literatura de Friedrich Dürrenmatt, consecuencia de una cosmovisión influenciada por la física moderna.

Por otro lado, debemos destacar que Friedrich Dürrenmatt, siguiendo su espíritu ilustrado y humanista, tratará el tema de la libertad en relación a la política, reivindicando una sociedad donde impere la libertad individual en relación siempre con la justicia, que sería la libertad en sentido social.

Dürrenmatt no terminó sus estudios de Filosofía, pero esta disciplina, especialmente la teoría del conocimiento, marcaron no solamente un interés personal, sino también su literatura. Esto se hace notar en el lenguaje que utiliza Dürrenmatt, impregnado de términos kantianos, tales como *a priori*, *a posteriori*, *razón práctica*, *razón pura*, etc. En general, podemos afirmar, basándonos en las propias declaraciones del escritor, que en muchos aspectos admiraba el manejo del lenguaje de Kant. “Una de las impresiones lingüísticas más grandes se la debo a Kant. Lo grandioso de Kant es que no se entienden sus enunciados hasta que no se han comprendido. Kant obliga a la reflexión.”<sup>283</sup>

Son numerosas las obras literarias en las que Dürrenmatt habla expresamente de Kant. Podemos citar entre otras las siguientes: *Philosophie und Naturwissenschaft* (1998)<sup>284</sup> con sus discursos *Über Toleranz* (1977) y *Albert Einstein* (1979). Otro libro a mencionar

---

<sup>283</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche*, 1961-1990, óp. cit., vol. 2, p. 194, “Einen der grössten Spracheindrücke verdanke ich Kant. Das Ungeheure bei Kant: Man versteht seine Sätze nicht, bevor man sie kapiert. Kant zwingt zum Denken.”

<sup>284</sup> Óp. cit.

es *Versuche/Kants Hoffnung* (1988)<sup>285</sup>, con los escritos *Die Hoffnung uns am eigenen Schopfe vom Umtergang zu ziehen* (1991) y *Die Schweiz, ein Gefängnis* (1990). No podemos olvidar, por supuesto, los dos tomos de su obra *Stoffe*, fundamentalmente el segundo tomo *Turmbau IV-IX*.<sup>286</sup>

En conclusión, podemos afirmar que la filosofía ilustrada de Kant, ha tenido mucha influencia en la cosmovisión y la literatura de Friedrich Dürrenmatt. La tajante distinción kantiana entre conocimiento y metafísica o religión, marcarán no solamente la filosofía posterior, sino que fueron muy importantes para el joven estudiante Dürrenmatt y para su posterior producción literaria. Tal y como afirma a menudo el propio escritor, tener claro que nuestro conocimiento tiene límites nos humaniza y nos hace ser libres.

### 2.3. SÖREN KIERKEGAARD (1813-1855). INDIVIDUO Y SUBJETIVIDAD

No solamente Kant fue decisivo para la literatura de Dürrenmatt, sino que más allá del filósofo alemán, el literato muestra en muchos escritos su entusiasmo por Kierkegaard, llegando a ser una influencia aún más importante para su literatura. “Sin Kierkegaard no podría ser entendido como escritor.”<sup>287</sup> Al terminar sus estudios de Filosofía Dürrenmatt debía hacer una disertación sobre Kierkegaard y lo trágico, disertación que, sin embargo, nunca llevó a cabo. El escritor afirma que no encontraba el lenguaje adecuado para expresar sus pensamientos filosóficos. En ese momento tomó conciencia de que no se manejaba de forma cómoda en el lenguaje filosófico y decidió abandonar su carrera universitaria para adentrarse de lleno en su deseo de ser escritor.

---

<sup>285</sup> Óp. cit.

<sup>286</sup> Óp. cit.

<sup>287</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Turmbau*, óp. cit.p. 123, “Ohne Kierkegaard bin ich als Schriftsteller nicht zu verstehen.”

Kierkegaard no debe ser considerado solamente como pensador, sino que es de destacar también su valor como escritor. Muestra de ello son sus escritos llenos de emoción concebidos desde las dudas y el sufrimiento particular. Una de las características de su literatura fue la utilización de pseudónimos, no para ocultarse, sino para tratar los temas desde diferentes ángulos y perspectivas. En su obra *Mi punto de vista como escritor* de 1847<sup>288</sup>, nos ofrece una hermenéutica de cómo interpretar todos sus textos.

Pasando ahora de manera más concreta a la filosofía de Kierkegaard podría decirse que esta tendrá como tema central la religión. El filósofo distingue entre dos formas principales de comunicación, a las que él llama *comunicación directa* y la *comunicación indirecta*. Mientras que la *comunicación directa* es una comunicación de datos y concatenaciones lógicas, que nos proporciona un conocimiento objetivo, la *comunicación indirecta* pretende por su parte transmitir algo esencial, ligado al existente, que debe interiorizar el mensaje, por lo que es más compleja y sutil. Esta comunicación pone en relación al sujeto con el objeto de conocimiento.

Sostiene Kierkegaard que cuando se pretende propiciar el enriquecimiento interior de los destinatarios de un mensaje, el método más adecuado es la *comunicación indirecta*. Asimismo, el filósofo danés distinguirá entre dos tipos de pensamiento, el *pensamiento objetivo* y *pensamiento subjetivo*. Mientras que el primero se esfuerza por salir del sujeto y centrarse en el conocimiento del objeto evitando toda interferencia entre el sujeto y el objeto, el pensamiento subjetivo precisamente pone en relación al sujeto cognoscente y al objeto. De esta manera el sujeto conoce y es consciente de su conocimiento. Esto sería el camino hacia la *interioridad* de la que habla el filósofo. El *pensamiento objetivo* viene determinado por la razón y se dirige hacia lo finito y terrenal, mientras que el *pensamiento subjetivo* está enfocado hacia lo infinito y eterno, según Kierkegaard. Éste considera al individuo fundamentalmente como existencia, realidad y no mera esencia ideal, como venía siendo habitual en la filosofía idealista y racionalista, filosofía imperante en su época. El individuo según la

---

<sup>288</sup> Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*. [Trad. de José Miguel Velloso]. Madrid: Aguilar, 1988.

concepción de Kierkegaard separado de la masa es un núcleo personal de responsabilidad, mismidad e igualdad. El pensador subjetivo ve las cosas de manera personal, mientras que el objetivo las ve de manera abstracta. Así, el pensador objetivo piensa el tiempo, mientras que el subjetivo lo vive:

¿Qué es el pensamiento abstracto? Es el pensamiento en el que no hay sujeto pensante. (...). La existencia no se da sin pensamiento; pero en la existencia el pensamiento se halla en un medio extraño. ¿Qué significa entonces plantearse problemas de realidad, en el sentido de la existencia, en el lenguaje del pensamiento abstracto, puesto que éste hace justamente lo contrario? ¿Qué es el pensamiento concreto? Es el pensamiento en el que hay un sujeto que piensa, y un cierto algo (en el sentido de algo único) que es pensado, allí donde la existencia da pensamiento, tiempo y espacio al pensador que existe. La subjetividad es la verdad; la subjetividad es la realidad.<sup>289</sup>

En consecuencia, esta existencia a la que el filósofo hace alusión no es definible ni pensable, por lo que Kierkegaard rechaza el argumento de Hegel de que el pensamiento coincide con la realidad. A su modo de ver, el pensamiento no puede tener la supremacía ante los sentimientos o las distintas sensaciones del individuo existente. La concepción idealista es reduccionista en el sentido de que valora solamente un aspecto de la naturaleza humana, mientras que el existencialismo de Kierkegaard tiene en cuenta los distintos factores, tanto los intelectuales como los sensibles y espirituales. Para Kierkegaard, la verdad es subjetiva. El criterio de verdad será la existencia subjetiva, que es la fuente de la acción humana éticamente valorable. El *singular* o *individuo* es esencialmente finito y no puede alcanzar un saber total a través de un sistema de ideas. Esta pretensión de conocimiento objetivo ha de ser completada con la creencia, con la subjetividad que significa la creencia cristiana. Dürrenmatt opina de manera muy semejante como puede deducirse de sus palabras,

---

<sup>289</sup> Kierkegaard, S.: *Apostilla incientífica conclusiva a las "Migajas filosóficas"*. [R. Verneaux, textos de los grandes filósofos: Edad contemporánea], Barcelona: Herder, 1990, p. 32.

“La subjetividad es lo último que le queda al individuo, mientras que lo objetivo se desvanece, la identidad entre ser y pensar una quimera de la abstracción.”<sup>290</sup>

Pero la subjetividad no tiene que desembocar en un subjetivismo, ya que el individuo debe afirmarse como tal ante el colectivo. En otras palabras, uno es un individuo frente a los demás. Uno se autodetermina frente a los demás. La ética aísla al individuo, le singulariza, le convierte en agente que debe tomar decisiones. Kierkegaard ve la ética como un asunto de elegirse a uno mismo. La imposibilidad de darse un sentido a sí mismo, desde la perspectiva cristiana del filósofo, lleva al individuo a optar por diferentes posibilidades o aproximaciones de vida que el filósofo define como *estadios*. La ética sería, pues, un momento intermedio entre el *estadio estético* y el *religioso*.

Los estadios son modos de vida con respecto a lo eterno. El salto de uno a otro está caracterizado por la angustia y la desesperación. El *estadio estético* se caracteriza por la tendencia humana de buscar la felicidad, de ocultarse a sí mismo con la complacencia de lo estético, de los bienes materiales o de la fama. Esta búsqueda continua del placer lleva a la desesperación porque siempre es insuficiente, bien porque siempre se desea más, o bien porque no se obtiene lo deseado. Este vacío solo puede llenarse con la fe, según Kierkegaard. El segundo estadio sería el *ético*. En él, el *individuo* ya no busca la felicidad en los placeres o bienes materiales, sino en el compromiso con las normas éticas de su sociedad. Según el filósofo danés, esto le convierte en *héroe trágico*. En este periodo el hombre se encierra en sí mismo y no tiene en cuenta a Dios o pasa a ser moralmente autónomo, encaminándose al *estadio religioso*. Pero las exigencias de la fe, en la filosofía de Kierkegaard, están muy por encima de las exigencias éticas, y además no serán entendidas por la comunidad, ya que sobrepasan lo racional. De ahí, que el *estadio religioso* haga referencia a una religión vivida desde lo individual y desde el interior de este individuo. El *estadio religioso* se muestra, por ejemplo, en el sacrificio de su hijo por Abraham: no entiende,

---

<sup>290</sup> [Trad.a], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 136, “Für den Einzelnen ist die Subjektivität das letzte das ihm noch bleibt, und das Objektive das Verschwindende, die Identität von Denken und Sein eine Chimäre der Abstraktion.”

pero cree. De la misma manera, el individuo que no entiende la fe y cree, se halla ante el absurdo, pero también se descubre a sí mismo como subjetividad al experimentarse como negación de sí mismo. El sentido trágico del hombre sometido a las normas de la ética se entiende en relación a los demás, que representan el colectivo. Sin embargo, el hombre religioso representa al individuo que ya no está sometido al colectivo. La relación del individuo consigo mismo se fundamenta en lo paradójico en la filosofía de Kierkegaard. Esta paradoja producida por la vivencia religiosa, consiste en que la subjetividad finita depende de una infinitud, que es puramente esencial (no existencial). La gran paradoja se produce entonces al querer conciliar ambas realidades, esto es, el sujeto finito y Dios como infinito. La eternidad e infinitud de Dios es incomprensible para el ser humano, solamente puede ser creída. Kierkegaard entiende al hombre como relación dialéctica entre su parte corporal y su parte psíquica, que serían superadas por una dimensión espiritual (se mantiene la estructura dialéctica hegeliana de tesis, antítesis y síntesis).

Según manifiesta Dürrenmatt, cuando Kierkegaard separa al hombre religioso del hombre trágico, es decir, de la ética y de lo inteligible, le convierte en un solitario, en algo ininteligible, ya que en esta dimensión solamente impera la fe, lo irracional. Para Dürrenmatt Dios pertenece al ámbito de la ficción, ni siquiera de la fe, ya que la idea de Dios no es siquiera pensable y, por tanto, tampoco creíble, en palabras del escritor: “comprendo la teoría actual sobre la estructura del átomo, pero la considero refutable. Sin embargo considero a Dios como algo no pensable, y en lo que no se puede pensar, tampoco se puede creer.”<sup>291</sup>

Opina el escritor que no ha habido revolución ni crítica a la Iglesia cristiana que la haya cuestionado tanto como la revolución de Kierkegaard con su concepción de una religión vivida desde dentro, es decir, desde el individuo. Kierkegaard habló del cristianismo como intimidad y del individuo como subjetividad.

---

<sup>291</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 116, “Die heutige Theorie der Struktur des Atoms leuchtet mir ein, aber ich halte sie für widerlegbar, Gott halte ich nicht mehr für denkbar, und an Nicht-Denkbares kann man nicht glauben”. En este sentido se aparta de Kant que mantiene que aunque Dios no sea cognoscible, es pensable, y por lo tanto forma parte de la creencia o fe.



“Desde el punto de vista dramático, el sistema de la fe cristiana puede considerarse como uno de los logros más grandes de la dialéctica de la fantasía, solo comparable a la matemática.”<sup>292</sup>

### 2.3.1. EL INDIVIDUO COMO SUBJETIVIDAD Y PARADOJA: LOS HÉROES IRÓNICOS DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

La literatura de Dürrenmatt no se puede entender sin la influencia de Kierkegaard, según manifiesta el propio escritor en *Turmbau* (1990)<sup>293</sup>, se pueden detectar influencias del filósofo danés tanto en la forma como en el contenido de las obras literarias del escritor. Así, por ejemplo, en cuanto a la estructura se observan algunas similitudes entre ambos, tales como la elección de símiles y metáforas para referirse a la realidad (*comunicación indirecta* de Kierkegaard), recurrir a figuras mitológicas<sup>294</sup>, utilizar la ironía socrática<sup>295</sup> y traer a la actualidad personajes históricos<sup>296</sup>. Por otro lado, en lo concerniente al contenido, el escritor ha tratado también con frecuencia el tema religioso en sus dramas y ensayos. En sus ficciones aparecen frecuentemente personajes bíblicos, mientras que en sus ensayos y entrevistas manifiesta su cosmovisión atea y su crítica hacia el dogmatismo religioso<sup>297</sup>. También podemos ver la influencia de Kierkegaard en la importancia que Dürrenmatt le dio en una buena parte de su producción literaria a la categoría ontológica y literaria de *individuo* a partir de la

---

<sup>292</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 195, “Dramaturgisch gesehen stellt das christliche Glaubenssystem, eines der grössten Leistungen der dialektischen Phantasie dar, nur vergleichbar mit der Mathematik.”

<sup>293</sup> Óp. cit.

<sup>294</sup> A lo largo del capítulo I se ha podido comprobar la importancia de los arquetipos mitológicos en la literatura y la cosmovisión de Dürrenmatt.

<sup>295</sup> Consiste en una método de diálogo filosófico (utilizado por Platón por influencia de su maestro Sócrates) consistente en indagar acerca de la verdad de un tema o acerca de conceptos éticos, consistente en lanzar argumentos e hipótesis acerca del asunto en cuestión. En el caso de Platón, sus *Diálogos* presentan este formato y están enfocados a llevar a los demás interlocutores a contradicciones en sus argumentaciones, de manera que no tendrán más remedio que aceptar su ignorancia al respecto.

<sup>296</sup> En ocasiones Dürrenmatt incorpora en sus dramas personajes históricos como por ejemplo a Napoleón en su último drama *Achterloo o Knipperdollinck*, anabaptista del siglo XVI, que aparece en su primer drama *Es steht geschrieben*.

<sup>297</sup> A lo largo de la presente tesis queda de manifiesto el posicionamiento de Friedrich Dürrenmatt con respecto a la religión, aunque éste no haya sido el tema principal de la misma.

filosofía de Kierkegaard. En su discurso *Toleranz* (1977), incluido en *Philosophie und Naturwissenschaft* (1998)<sup>298</sup>, Dürrenmatt cita concretamente a Kierkegaard haciendo una síntesis del pensamiento de éste destacando su oposición a la de filosofía de Hegel, que también compartía Dürrenmatt. Considera la *Fenomenología del Espíritu*<sup>299</sup> de Hegel como una dramaturgia de la realidad, con más sentido estético que histórico. Su noción de los conceptos como un constante movimiento dialéctico entre el ser y el no ser le parece un juego de palabras que lleva a un sistema filosófico basado en la identificación de ser y pensamiento, uno de los temas filosóficos más rebatidos por Dürrenmatt, como se ha mencionado anteriormente. “Sus conceptos dinámicos, esa formidable transformación del ser en la nada y la nada en el devenir, etc. me parecían un malabarismo desesperado con los conceptos, un deambular en la cárcel del lenguaje.”<sup>300</sup>.

Asímismo, la categoría de *individuo* aparece en múltiples ocasiones en la literatura de Dürrenmatt. En el capítulo anterior, dedicado a la influencia de la mitología en su literatura, hemos constatado como el Minotauro es también el ser solitario en su laberinto que representa la búsqueda del conocimiento humano y del sentido del mundo. Aislados también están otros muchos de los héroes literarios de Dürrenmatt. Aislados e impotentes ante el poder establecido, estos héroes ya no pueden ser trágicos, en opinión de Dürrenmatt, sino que deben ser considerados cómicos<sup>301</sup>. En relación con el pensamiento de Kierkegaard, el *héroe trágico* correspondería al *estadio ético*, momento en el que el individuo se siente comprometido con las normas de su sociedad. Pero en las comedias de Dürrenmatt, este héroe no consigue con su acción conciliarse con la colectividad. Dürrenmatt va más lejos todavía en su epílogo a *Der Mitmacher* (1976)<sup>302</sup>, donde intenta explicar su drama analizando los personajes del

---

<sup>298</sup> Óp. cit.

<sup>299</sup> Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del Espíritu*. México, Madrid: Fondo Cultura Económica, 1982.

<sup>300</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 126, “Seine sich selber bewegenden Begriffe, dieses formidable Sichverwandeln des Seins ins Nichts und des Nichts ins Werden usw. schienen mir nichts weiteres zu sein als ein verzweifelteres Jonglieren mit Begriffen, ein Herumrasen im Gefängnis der Sprache.”

<sup>301</sup> En la Presentación de la presente tesis se ha expuesto la teoría teatral de Friedrich Dürrenmatt y su concepto de *héroe cómico*.

<sup>302</sup> Óp. cit.

mismo. Una de las cuestiones que trata allí es la del *héroe irónico* haciendo alusión al comportamiento de los personajes de la obra. La ironía en sentido socrático es un juego lingüístico, afirma el autor, que no pretende salir del lenguaje hacia la realidad, sino que se queda en su propia paradoja de saber que no sabe nada. Pero el que sabe, según Dürrenmatt, cree saber, por lo que la paradoja se produce también a nivel de la creencia. La ironía es tomar conciencia de que se conocen solamente parcelas, hipótesis y ficciones. A partir de estas consideraciones, Dürrenmatt afirma que el *héroe irónico* está más allá de la dialéctica entre saber y creencia, ambas actitudes que se dirigen hacia algo general como valores éticos, una verdad total, etc. De este modo “el héroe irónico está fuera de la dialéctica de la creencia, y por lo tanto fuera de la historia humana. La ironía no mueve montañas, la fe sí.”<sup>303</sup>

Por esta razón, los *héroes irónicos* en las comedias de Dürrenmatt no pueden dar el salto de la creencia al saber, es decir hacia la seguridad del conocimiento, sino que al estar al margen de todo ello, solo pueden optar bien por la desesperación (ya que no pueden ni creer ni saber) o bien por el cinismo, llegando a fingir que creen o saben. Si hacen esto, afirma Dürrenmatt, se les podría llamar *héroes demoníacos*. “El héroe irónico, el absoluto singular está al margen de la humanidad.”<sup>304</sup> Mientras que el héroe trágico expía su culpa con la muerte como modo de superar la brecha entre el individuo y el colectivo, el héroe irónico debe superar la brecha de su propia subjetividad, y debe también afrontar y vencer las contradicciones que le separan del colectivo. De todo esto concluye Dürrenmatt que no solamente el conocimiento objetivo del mundo es limitado, sino que también el conocimiento de nosotros mismos no es absoluto, sino que es limitado, quedando siempre una parte desconocida y misteriosa no expresable mediante el lenguaje. En palabras del propio escritor:

Debido a que el ser humano es un individuo es también un misterio, y por ser un misterio no puede ser deducido de un sistema. (...) cualquier enunciado acerca del ser humano es válido también para la

---

<sup>303</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Der Mitmacherkomplex*, óp. cit., p. 265, “Der ironische Held bleibt ausserhalb der Dialektik des Glaubens und damit ausserhalb der menschlichen Geschichte. Denn nicht die Ironie versetzt Berge, sondern der Glaube.”

<sup>304</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 266, “Der ironische Held, der absolut Einzelne, steht neben der Menschheit.”

dramaturgia, ya que ésta es el arte de representar al hombre a través del escenario, cosa que solamente consigue si mantiene ese misterio.<sup>305</sup>

A diferencia del *héroe cómico*, el *héroe irónico* sabe que su acción es inútil, que no conseguirá cambiar las circunstancias injustas, pero aun así se sacrifica por una convicción personal. En este sentido, el personaje Cop de su drama *Der Mitmacher* (1973)<sup>306</sup> es considerado en el citado epílogo un *héroe irónico*, sabe perfectamente que su muerte no va a cambiar las circunstancias de corrupción que le rodean.

Dürrenmatt presenta en sus dramaturgias al individuo desde de su propio mundo interior, sus sensaciones y su forma de ver el mundo. Esto hace que las diferentes posiciones individuales sean presentadas como dialécticas entre sí. Estas posiciones antagónicas no llegan a solucionarse en la mayoría de las obras de Dürrenmatt, que suelen acabar con un final inesperado y a veces grotesco.

Continuando con la concepción literaria del *individuo* de Dürrenmatt, podemos hacer referencia a su artículo *Aspekte des dramaturgischen Denkens* (1964), donde nos habla de lo que él denomina *dramaturgia desde el individuo* (*Dramaturgie des Einzelnen*) exponiendo su opinión acerca del Teatro del Absurdo<sup>307</sup>. Con motivo de su análisis también nos habla de otra figura aislada e individual como es el clown. Acerca de esta figura dramática Dürrenmatt nos dice que "(...) tras el clown se oculta el concepto filosófico del individuo."<sup>308</sup>

Para Dürrenmatt el concepto de *individuo* emana del *yo* idealista y romántico, desembocando en el concepto kierkegaardiano de individuo. Escritores como Beckett (1906-1989) o Ionesco (1912-1994) convierten al individuo en un *yo objetivado* por parte del escritor que lo muestra en el escenario. Estos individuos se relacionan a su

---

<sup>305</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 167, "Weil der Mensch ein Einzelner ist, ist er ein Geheimnis, und weil er ein Geheimnis ist, geht er aus keinem System hervor, (...) jede Aussage über den Menschen betrifft auch die Dramaturgie, behandelt sie doch die Kunst, den Menschen vermittle der Bühne darzustellen, sie vermag das nur, indem sie ihm sein Geheimnis belässt."

<sup>306</sup> *Óp. cit.*

<sup>307</sup> Dürrenmatt defiende lo grotesco dentro de la obra de teatro, pero no lo lleva al extremo del absurdo, como en el llamado Teatro del Absurdo de Ionesco.

<sup>308</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespäche* 1961-1990, *óp. cit.*, vol. 1, p. 180, "(...) dass sich hinter dem Clown der philosophische Begriff des Einzelnen verbirgt."

vez con otros *yo*es, desde una perspectiva existencialista, igualmente aislados en su angustia, siendo sus diálogos infructíferos, en el sentido de que no producen una auténtica comunicación entre ellos.

El individuo aparece reducido a la mera existencia, desposeído incluso de su carácter. Carece de cualquier función social; es mostrado desde dentro, por antonomasia el hombre interior, y por lo tanto, un yo objetivado que disfrazado de clown sale al escenario que no conoce ninguna identidad de yo, (...).<sup>309</sup>

También sostiene el escritor que lo individual no puede deducirse de lo general; el individuo como tal puede interpretarse en sus obras como pura subjetividad, como el individuo aislado y desorientado que se presenta impotente ante las circunstancias, pero que tiene la capacidad de elegir su camino.

Por lo tanto, volviendo a la conexión indudable entre la filosofía de Kierkegaard y la literatura de Dürrenmatt, se puede afirmar que los protagonistas de las ficciones del escritor están muy lejos de ser *héroes trágicos*, sino que resultan más bien *héroes cómicos* e *irónicos* que establecen relaciones dialécticas con los demás protagonistas. Estas posiciones dialécticas pueden observarse a diferentes niveles como son el tipo de lenguaje que utilizado -culto o vulgar-, el estrato social de los personajes, la ideología política que defienden, etc.

La dificultad de salir de la esfera individual y conciliarse con el colectivo será otra de las huellas de Kierkegaard en la literatura de Dürrenmatt, con la salvedad de que para el escritor el individuo no será visto solamente como sujeto religioso, como por el contrario sí ocurre en la filosofía de Kierkegaard. Es más, las cuestiones o personajes religiosos son tratados desde un punto de vista cómico. Como afirma Annette Mingels

---

<sup>309</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 116, "Der Einzelne erscheint auf die blosse Existenz reduziert, aber auch vom Character entkleidet, er ist aus jeder gesellschaftlichen Funktion entlassen, er ist von innen gesehen, der innerliche Mensch schlechthin und damit ein objektiviertes Ich, das nun im Kostüm des Clowns die Bühne betritt die kein ich kennt (...)."

en su libro *Dürrenmatt und Kierkegaard* (2003)<sup>310</sup>, Kierkegaard presenta al individuo visto desde la subjetividad, entre lo cómico y lo trágico. Lo cómico es para Kierkegaard que nadie desde el exterior puede constatar la presencia de lo infinito, es decir de Dios, en un individuo, por lo que la dimensión religiosa subjetiva es a veces incomprendida por el colectivo. Por su lado, Dürrenmatt presenta a menudo a sus figuras religiosas desde lo cómico, que en ocasiones roza incluso lo ridículo. Ejemplo de ello serían personajes como Knipperdollinck<sup>311</sup> en la obra *Es steht geschrieben* (1947)<sup>312</sup>, que en un principio es el más rico y prestigioso de los anabaptistas, para luego convertirse en el personaje humilde y sufrido que sucumbe llevado por el fanatismo religioso. También podemos citar en este sentido al personaje ciego en *Der Blinde* (1948)<sup>313</sup>, un noble que debido a su ceguera es engañado por los demás en cuanto a lo que está ocurriendo en sus dominios. Su fe es llevada al extremo a lo largo de toda la obra.

Para Dürrenmatt la paradoja del individuo no se produce entre un ser finito y un ser infinito, como para Kierkegaard, sino que la paradoja está en la propia naturaleza dual del ser humano. El ser humano es lo singular, pero para Dürrenmatt no existe una dimensión sobrenatural, que aunque incomprensible se revela en la fe como esencia infinita, como afirmaría Kierkegaard.

Al igual que el filósofo, Dürrenmatt destaca una relación dialéctica entre el individuo y el colectivo. “Pero el ser humano es siempre un ser dual, y dolorosamente dual. (...) Todo ser humano es el centro para sí mismo y en segundo lugar un ser insertado en una sociedad. Este es realmente el conflicto originario del ser humano.”<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> Mingels, A.: *Dürrenmatt und Kierkegaard*. Köln: Böhlau Verlag, 2003.

<sup>311</sup> Este sería otro ejemplo de cómo Dürrenmatt incorpora personajes históricos en sus escritos. En este caso se trata uno de los anabaptistas alemanes del siglo XVI, que pretendieron instaurar una segunda Jerusalén en Münster, hecho que resultó bastante represor para la población.

<sup>312</sup> Óp. cit.

<sup>313</sup> Dürrenmatt, F.: *Es steht geschrieben. Der Blinde*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 1.

<sup>314</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 1, p. 230, “Aber der Mensch ist immer ein doppeltes Wesen und sehr schmerzhaft ein doppeltes Wesen. (...) Jeder Mensch ist ein Weltmittelpunkt für sich selber und zweitens ein in eine Gesellschaft eingegliedertes Wesen. Das ist der Urkonflikt des Menschen überhaupt.”

### 2.3.2. INDIVIDUO Y COLECTIVO. LIBERTAD Y JUSTICIA COMO FUNDAMENTOS DE UNA SOCIEDAD RACIONAL

Afirma Dürrenmatt que el individuo está escindido entre la necesidad ética de una justicia para todos y la necesidad de su interioridad, la libertad, para lo cual debe prescindir de los demás en su conciencia. Esto solamente sería posible si el individuo tuviera la certeza de un mundo justo, pero como esto, a modo de entender del autor, no es posible, el individuo se convierte en un ser paradójico, ya que se siente impotente ante las circunstancias, y la única manera de poder cambiar estas circunstancias sería desde el poder, es decir, desde la ideología que sería la convicción en la certeza de lo que se está proponiendo. Sería cambiar una ideología por otra, lo cual nos lleva al peligro de todas las ideologías: su dogmatismo, en opinión del literato. Recordando lo dicho en el capítulo I con ocasión de analizar el mito de Prometeo, podemos afirmar que esta sería la actitud de un revolucionario<sup>315</sup>. Pero como la verdad absoluta no es posible, ya que el componente subjetivo es decisivo en nuestro conocimiento, afirma Dürrenmatt siguiendo a Kierkegaard, que el revolucionario corre el mismo peligro de hacerse dogmático que la ideología que pretende cambiar. Por sí solo el individuo no sería más que un rebelde, sin proyección hacia el exterior. En opinión del escritor: "El individuo protesta contra el mundo, pero no sale de su protesta, como individuo es protesta. Si quiere ser algo más que protesta, si quiere revolución en lugar de rebelión, tiene que oponer poder al poder, oponer un sistema a otro."<sup>316</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento, Dürrenmatt analiza la difícil relación entre el individuo y el colectivo, es decir, entre ética y política, en su discurso *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* (1969), recopilado en *Philosophie und*

---

<sup>315</sup> En el capítulo I hemos tratado acerca de lo que Dürrenmatt entiende por *revolucionario* a diferencia del *rebelde* en el análisis de su relato *Dramaturgie eines Rebellen, Prometheus*.

<sup>316</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 142, "Der Einzelne protestiert gegen die Welt, aber er kommt nicht über den Protest hinaus, er ist als Einzelner ein Protest. Will er mehr sein als ein Protest, will er statt Rebellion, Revolution, muss er der Macht Macht, einem System ein anderes System entgegensetzen."

*Naturwissenschaft*<sup>317</sup>. El escritor enfoca esta cuestión desde un punto de vista filosófico atendiendo a la naturaleza paradójica del ser humano, escindido entre su parte racional y su parte emocional, y a los valores éticos a los que apelaban las ideologías políticas del momento, a saber, el capitalismo y el comunismo.<sup>318</sup> El problema de las ideologías radica, según Dürrenmatt, en su inmovilismo, precisamente por creer que están basadas en ideas verdaderas que suelen justificarse echando mano de la filosofía. Destaca el dramaturgo en relación con lo anterior que el capitalismo hizo bandera del valor de la libertad, mientras que el comunismo se apropió del valor de la justicia, para justificar sus políticas. Ambos sistemas llevados al extremo eliminan la libertad individual, afirma Dürrenmatt en el mencionado discurso. “La justicia es una idea que presupone una comunidad de personas. (...) Una idea es pensable, pero hay que cuestionarse si puede hacerse efectiva, si podemos construir un orden social justo, de la misma manera que construimos una máquina.”<sup>319</sup>

En su manera de entender los conceptos de justicia y libertad, Dürrenmatt vuelve a hacer consideraciones filosóficas. Argumenta el literato que el ser humano forma dos conceptos de sí mismo: uno como ser concreto y existencial -nuestra identidad personal intuitiva- y un concepto general de ser humano, de carácter mediado y lógico, que nos incluye en una clase con una naturaleza común. “En la medida en que el ser

---

<sup>317</sup> Óp. cit.

<sup>318</sup> Debemos considerar este discurso en el marco histórico de los acontecimientos de mayo de 1968 marcado por las revueltas estudiantiles en Francia contra el capitalismo y la sociedad de consumo, mientras que en Checoslovaquia las protestas culminarían con la invasión por parte de la URSS. En ambos lados del Telón de Acero había descontento y las ideologías políticas de ambos sistemas pretendían justificar sus acciones apelando a valores éticos como libertad o justicia social. Precisamente este aspecto será el que nos interese para el presente trabajo, ya que Dürrenmatt refleja en sus obras literarias una crítica a los dos grandes sistemas políticos del momento, capitalismo y comunismo, crítica que Dürrenmatt lleva al terreno de la filosofía con el análisis de estos dos valores anteriormente mencionados.

<sup>319</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 55, “Die Gerechtigkeit ist eine Idee, die eine Gesellschaft von Menschen voraussetzt. (...) Eine Idee ist denkbar, es fragt sich nur, ob sie zu verwirklichen sei, ob sich eine gerechte Gesellschaftsordnung ebenso konstruieren lasse wie etwa eine Maschine.”



humano se forma dos conceptos de sí mismo que no se solapan, se convierte en un ser paradójico.”<sup>320</sup>

Al igual que formamos dos conceptos de ser humano, se forman dos conceptos de justicia: el primero, el derecho a ser uno mismo, es decir la libertad, que Dürrenmatt denomina el concepto existencial de justicia, mientras que el otro concepto de justicia es el derecho de la sociedad de garantizar la libertad de todos. Esto solamente se consigue limitando la libertad del individuo. Este segundo concepto de justicia se da en el plano de la lógica, mientras que el primero se da en el plano existencial o emocional del ser humano. “Libertad y justicia son conceptos complementarios, no es posible la libertad sin justicia ni la justicia sin libertad.”<sup>321</sup>

Piensa el escritor que la conjunción de libertad y justicia solamente es posible desde el ámbito de la moral. Por esta razón, la política debe estar basada en la razón y la conciencia moral. La moralidad, basada en la racionalidad y la conciencia del ser humano, tiene que subyacer a todas sus acciones. En este sentido, sí podemos decir que Dürrenmatt es un moralista, aunque no haga propuestas concretas en sus ficciones. La acción moral solamente es posible desde la libertad individual. Así Dürrenmatt afirma que en la medida en que los sistemas políticos no son capaces de garantizar la libertad y la justicia, necesitan ideologías o justificaciones:

Las ideologías son excusas para mantenerse en el poder, o pretextos para llegar a él. Pero el poder sólo puede conseguirse o perpetuarse utilizando los medios del poder: la violencia. De esta manera los ideólogos justifican no solamente el poder, sino que también exaltan la violencia, procediendo con las víctimas de ésta como las funerarias: maquillan lo que han destruido.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 57, “Indem der Mensch durch sein Denken zwei Begriffe von sich bildet, die sich nicht decken, wird er paradox.”

<sup>321</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, *óp. cit.*, p. 144, “Freiheit und Gerechtigkeit, sind komplementäre Begriffe, weder ist Freiheit ohne Gerechtigkeit, noch Gerechtigkeit ohne Freiheit möglich. “

<sup>322</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, *óp. cit.*, p. 64, “Ideologien sind Ausreden, an der Macht zu bleiben, oder Vorwände, an die Macht zu kommen. Aber die Macht kann nur mit den Mitteln der Macht behauptet oder erobert werden: Mit der Gewalt, mit deren Opfern sie nachträglich wie Beerdigungsanstalten verfahren: Sie richten her, was sie hingerichtet haben.”

Dürrenmatt critica tanto el idealismo de Hegel como el marxismo por su pretensión de ofrecer leyes explicativas del proceso histórico. Para el escritor no existe una explicación determinista de la historia, ni desde el punto de vista idealista ni desde el punto de vista del materialismo dialéctico de Marx. “Lo que tienen en común Hegel y Marx, no es solamente que presuponen la misma lógica como fundamento del proceso histórico, sino que ambos tienden a lo sistemático: sus verdades son <en sí>, es decir, son dogmáticas.”<sup>323</sup>

Dürrenmatt critica las ideologías políticas por ser excusas para llegar al poder, aunque reconoce que éstas son inherentes a la naturaleza del hombre. Volviendo sobre la dualidad humana, como ser individual y como ser perteneciente a un colectivo, el escritor opina que el *yo* se amplía hacia un *nosotros* con el que nos identificamos y que nos distingue del *otro*. En este sentido podemos hablar de un *yo* que se une a otros individuos formando un *nosotros* como la familia, la tribu o los amigos (es decir, relaciones primarias). Los *otros* serían la otra tribu, el otro pueblo, etc., que además pueden llegar a convertirse en el enemigo. De esta manera se construyen realidades con carga emotiva. La política no se limita a ofrecer un sistema organizativo a nivel económico o jurídico, sino que acude a las emociones para construir imágenes como *patria*, en lugar de *estado*, afirma el escritor. La necesidad del estado se justifica, por lo tanto, por la presencia del enemigo, por lo que Dürrenmatt ha afirmado tantas veces que el problema para el estado es la paz y no la guerra. La capacidad del ser humano para identificarse con un individuo o un grupo que considera importante (artista, equipo de fútbol, etc.) es tan frecuente como la capacidad de formarse enemigos, tanto respecto a los *otros* como dentro del propio grupo. Dürrenmatt pone el ejemplo de cómo para ambos sistemas políticos mencionados, el enemigo hoy en día son los intelectuales. Por esta razón, piensa Dürrenmatt, que la tarea del escritor es esclarecer y poner de manifiesto una realidad, que por cercana y cotidiana no es comprendida por el ser humano, por lo que tampoco puede dar una respuesta crítica ante la misma.

---

<sup>323</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Zusammenhänge. Nachgedanken*. Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 35, p. 175, “Was Hegel und Marx gemeinsam haben, besteht nicht nur darin dass sie der Geschichte die gleiche Logik unterschieben, mit der sie angeblich fortschreitet, sie neigen beide auch zum System: ihre Wahrheiten sind <in sich>, dass heisst wiederum, sie sind dogmatisch.”

La cuestión acerca de la difícil relación entre el individuo y el colectivo es retomada por Dürrenmatt en ficciones, ensayos y entrevistas. Sus dramaturgias nos muestran las difíciles relaciones entre los individuos, pero también son símiles de unas circunstancias sociales determinadas. En este sentido podemos afirmar que las reflexiones del escritor alcanzan también un sentido político, pero sin mostrar ninguna tendencia ni ideología concreta en sus textos.

Dürrenmatt piensa que el individuo aislado no puede modificar con su acción las circunstancias sociales negativas, sino que desde el individuo, pero al mismo tiempo entre todos debemos solucionar aquello que nos afecta a todos.

El individuo no transforma la realidad, sino que la realidad es transformada por todos. La realidad somos todos nosotros, y nosotros seguimos siendo solamente individuos. Una de las dificultades de la política consiste en este enunciado dramático.<sup>324</sup>

Es precisamente desde este ser humano como centro de reflexión y de acción desde donde debemos entender la obra literaria del escritor suizo y su cosmovisión humanista.

En su discurso de recepción del Premio de Literatura de Berna (1979), recopilado en *Politik*<sup>325</sup>, Dürrenmatt afirma: "(...) Por lo que la política debe adaptarse al ser humano, no el ser humano a la política. Éste es más un ser irracional que racional."<sup>326</sup>

La afirmación de que el ser humano tiene una parte irracional muy importante, es justificada por Dürrenmatt atendiendo a su evolución. Éste siempre ha tenido miedo al enemigo y se ha unido a los que considera del grupo, lo que en estos tiempos se entiende como estado. La política debería ser lo más racional posible y atender las

---

<sup>324</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 97, "Nicht der Einzelne verändert die Wirklichkeit, die Wirklichkeit wird von allen verändert. Die Wirklichkeit sind wir alle, und wir sind immer nur Einzelne. Eine der Schwierigkeiten der Politik liegt in diesem dramaturgischen Satz."

<sup>325</sup> Dürrenmatt, F.: *Politik*, óp. cit.

<sup>326</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 171, "(...) wobei sich die Politik nach dem Menschen, und nicht der Mensch sich nach der Politik zu richten hat. Dieser ist weit mehr ein irrationales denn ein rationales Wesen."

necesidades objetivas de las personas, pero lejos de esto, hace hincapié en esta faceta emotiva del ser humano, creando el arquetipo del enemigo y justificando de esta manera muchas atrocidades. Pareciera que nos cuesta más asumir la paz que la guerra, como ya hemos mencionado, por lo que los Estados deberían utilizar los medios más racionales posibles para mantener el orden, sin caer en la dictadura que es la ausencia total de libertad, afirma el escritor en el discurso mencionado. Ahora bien, tal y como Dürrenmatt ha manifestado en muchas ocasiones, él no se considera un pensador político de derechas ni de izquierdas, sino como él mismo se definía un inconformista.

En consecuencia, las dramaturgias de Dürrenmatt deben entenderse también desde este interés por lo social. El juego de relaciones humanas y los valores subyacentes a las acciones de los individuos marcan los argumentos de sus obras. Desde este punto de vista podemos entender la temática de muchas de sus obras literarias, que giran en torno a los conflictos humanos, al poder económico, al peligro de la tecnología, etc.

Dürrenmatt ha intentado representar la realidad social mediante sus ficciones, especialmente mediante el teatro. Su obra dramática de contenido político pretende descubrir las estructuras políticas sin huir de las paradojas. En ella podemos observar las contradicciones humanas, los conflictos que surgen en la relación con los demás, la corrupción política, la ambición, la traición, etc. El teatro de Dürrenmatt nos invita a una visión crítica de la realidad. Tal y como se ha mencionado antes, mediante la escritura Dürrenmatt hace un ejercicio de conocimiento del mundo y de sí mismo. El escritor pretende mostrarnos que las ideologías pueden considerarse hipótesis de trabajo, que al igual que las hipótesis científicas pueden ser sustituidas por otros modelos nuevos. Mientras que las ideologías nos llevan al enfrentamiento, el pensamiento dramatúrgico intenta desvelarnos las causas reales de la situación social, que van más allá de lo económico y que se adentran en lo emocional. El dramaturgo tiene la posibilidad de representar situaciones que en la realidad serían inadmisibles (muertes, asesinatos, venganzas, etc.). El teatro no sería solamente el lugar de la ficción, sino también de la reflexión, que en Dürrenmatt tiene profundas raíces filosóficas.

Damas y caballeros, mi forma de pensamiento es dramática. Esto quiere decir que mi técnica de pensamiento consiste en transformar la realidad política del ser humano en teatro para seguir pensando a partir de esa realidad transformada.<sup>327</sup>

En conclusión, diremos que justicia y libertad son para el autor dos conceptos mutuamente dependientes, pero que debe quedar garantizadas por la política. El escritor reclama un nuevo humanismo que ha de construirse mediante la racionalidad, intentando dar una respuesta a la situación del momento, para lo cual el escritor puede aportar con sus ficciones una manera novedosa de plasmar la realidad haciéndola más inteligible para el público. Según Dürrenmatt, la tarea del literato debe estar en crear las imágenes necesarias para comprender este mundo que nos rodea y encontrar nuestro lugar en él.

#### **2.4. FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900). LA MUERTE DE DIOS**

Hemos creído conveniente incluir a Nietzsche en el presente capítulo, dada la similitud de algunos de los planteamientos del mismo con la opinión de Dürrenmatt acerca de cuestiones epistemológicas como el conocimiento de la realidad, la cuestión de la verdad, el lenguaje, la religión, etc. No obstante, al igual que en el caso de los demás filósofos que se han citado anteriormente, Dürrenmatt hará una interpretación particular de sus teorías en sus ensayos, entrevistas o ficciones. Además de esto, el escritor pintó un retrato de Nietzsche en su juventud en la buhardilla que ocupó en la casa paterna durante su época de estudiante. En la puerta colgó un cartel que decía “Dürrenmatt, poeta nihilista”.

---

<sup>327</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 91, “Meine Damen und Herren, ich denke dramaturgisch. Das heisst, meine Denktechnik als Dramatiker besteht, die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen in Theater zu verwandeln und mit dieser verwandelten Wirklichkeit weiterzudenken.”

La filosofía de Nietzsche supuso un enfrentamiento radical con buena parte de la tradición filosófica occidental, oponiéndose a su dogmatismo, cuya raíz sitúa en Sócrates, Platón y la filosofía cristiana. Parte Nietzsche de la afirmación de que los filósofos griegos después de Sócrates han inspirado un mundo metafísico basado en establecer la verdad y lo bueno en un ámbito trascendente, que no está al alcance de todos, sino solamente de aquellos elegidos, filósofos o sacerdotes, que utilizando la razón, prescindiendo de los sentidos, son capaces de alcanzar dicho mundo abstracto. Según Nietzsche, el error está en haber olvidado que el ser humano se compone de una parte racional, denominada por Nietzsche nuestro carácter *apolíneo*, y otra parte irracional, que él denomina nuestro carácter *dionisiaco*. Características de estas dos categorías, más literarias que filosóficas, serían con respecto a lo apolíneo la luz, la razón, los personajes de la tragedia griega y la palabra, mientras que el carácter dionisiaco vendría determinado por la noche, la voluntad, la música, y el coro de la tragedia. Ambas facetas se complementan, pero durante mucho tiempo se ha prescindido de esa parte dionisiaca, tachándola de insuficiente o inmoral.

Nietzsche analiza la tragedia griega y afirma que de la fusión de estas dos categorías anteriormente mencionadas surge la identificación del público con los cantos del coro, superando la propia individualidad, de manera que el heleno podía conseguir el “consuelo metafísico” de que a pesar de todo, de todos los cambios y apariencias, la vida es poderosa y placentera. Con la aparición de Sócrates, afirma Nietzsche, se destruye no solamente lo dionisiaco, sino también a Apolo, fuerza creativa, y aparece el hombre teórico, que lo cura todo con el saber. Aparece el *diálogo* platónico, y la tragedia griega desaparece como forma de situarse ante el mundo.

La crítica que hace Nietzsche a la filosofía occidental está centrada fundamentalmente en una crítica a la metafísica, a la epistemología, a la religión cristiana y a la moralidad basada en ella.

En cuanto a la crítica de la metafísica, Nietzsche se opone al dualismo ontológico, fiel reflejo del dualismo platónico: este mundo, sensible e imperfecto, y el otro mundo, suprasensible y perfecto, fundamento de aquel. Según tal concepción, la realidad

queda escindida en dos ámbitos: una realidad suprasensible, estática e imperecedera, frente a una realidad cambiante, sensible, perecedera que es el producto residual y despreciable de la anterior.

El aspecto de la filosofía de Nietzsche que más nos interesa destacar para este trabajo es su crítica a la filosofía de corte racionalista que imperó prácticamente en toda Europa hasta el siglo XIX. En este sentido la metafísica de tradición platónico-cristiana hace corresponder a una realidad inmutable un conocimiento y una verdad igualmente inmutables: el conocimiento conceptual. Pero el concepto, dice Nietzsche, no sirve para conocer la realidad tal y como es. El concepto tiene un valor representativo, pero siendo lo real un devenir, un cambio, no puede dejarse representar por algo como el concepto, cuya naturaleza consiste en representar la esencia, es decir, aquello que es inmutable, que no deviene, que no cambia, lo que permanece idéntico a sí mismo, ajeno al tiempo. El concepto no es más que un modo impropio de referirse a la realidad, un modo general y abstracto de captarla y por ello, de alejarnos de lo singular y concreto. Lejos de ofrecernos el conocimiento de la realidad, el concepto nos la oculta, afirma Nietzsche. El concepto es simplemente una metáfora de lo existente, una representación general de una realidad que es individual, prescindiendo, por lo tanto, de toda diferencia individual. La filosofía tradicional ha olvidado este carácter metafórico de las ideas y ha pretendido encontrar en él no una simple generalización de las cosas, sino la esencia, es decir, una supuesta realidad suprasensible de los objetos.

Nietzsche dirigirá también su atención al papel que ha jugado el lenguaje en la reflexión filosófica. Dada la íntima relación existente entre el pensamiento y el lenguaje que lo expresa, a medida que el valor de los conceptos es falsificado por la metafísica tradicional, queda también falsificado el valor de las palabras y el sentido en que se usan. De este modo el lenguaje contribuye decisiva y sutilmente a afianzar ese “engaño metafísico” acerca de la realidad. Recuperar el sentido de lo real exige, por lo tanto, recuperar simultáneamente el sentido, esto es, el valor de la palabra. De ahí el estilo aforístico de su obra.

Otro de los pilares de la cultura europea que fue criticado por Nietzsche en su pensamiento fue la moralidad cristiana. Nietzsche acusa a la moral platónica-cristiana de antinatural por ir en contra de los instintos vitales. Su centro de gravedad no está en este mundo, sino en el más allá, en la realidad en sí, o en el mundo sobrenatural del cristianismo. Se trata de una moral trascendente que no gira en torno al hombre, sino en torno a Dios y que impone al hombre un rechazo de su naturaleza, una lucha constante contra sus impulsos vitales, por lo que significa un rechazo general de la vida, de la verdadera realidad del hombre, en favor de una ilusión generada por el resentimiento contra la vida. Tal moral es síntoma y expresión de la decadencia de la cultura occidental.

Debido a todo lo anterior, Nietzsche opina que Europa está sumida en el nihilismo<sup>328</sup> que tendrá como consecuencia que la sociedad occidental se quedará sin valores, sin sentido de la existencia, un sentido que hasta ahora se fundamentaba en Dios como verdad.

Por otra parte, la tarea del filósofo es ser la mala conciencia de su época. Su misión ante la decadencia es la de crear o rasgar. Contra el *nihilismo pasivo* Nietzsche reacciona con el *nihilismo activo*. Este no espera a que los valores se derrumben por sí mismos, sino que los empuja. Los valores tradicionales por los que ha trabajado el hombre occidental han perdido crédito. El Dios-verdad está sentado sobre la falsedad. Pero Nietzsche no solamente critica el cristianismo sino también los valores del hombre moderno. El nihilismo es fruto de las ciencias modernas y de las ideas políticas y económicas. Lo que hay que hacer es llegar hasta el fin de las contradicciones del sistema. Ya en *La ciencia jovial (Die fröhliche Wissenschaft)* (1882)<sup>329</sup> aparece el tema

---

<sup>328</sup> Nihilismo: Del latín nihil, nada. Término que empezó a ser utilizado por los románticos alemanes para referirse a las doctrinas que propugnan la ausencia de convicciones verdaderas y, especialmente, la ausencia de valores. En filosofía se puede considerar a grandes rasgos como un sinónimo de escepticismo, negación de una realidad estable metafísica. Sin embargo, dependiendo de los autores, el término cobra distintos significados. Para Friedrich Nietzsche, nihilismo tiene dos significados: uno negativo como etapa histórica de la Europa del siglo XIX, protagonizada por los valores decadentes del cristianismo, que había tocado su fin, y un significado positivo, en cuanto que la etapa anterior es superada por los espíritus fuertes que proclaman otros valores opuestos a los cristianos.

<sup>329</sup> Nietzsche, F.: *La Ciencia jovial. [La gaya scienza]*. [Trad. Germán Cano]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.



de *la muerte de Dios*, que representa el fin de toda concepción idealista y de la metafísica occidental, tema que Nietzsche retomará en *Así habló Zaratustra* (*Also sprach Zaratustra*) (1883-85)<sup>330</sup>. La frase “Dios ha muerto” (utilizada inicialmente por Hegel y posteriormente retomada por Nietzsche) representa para Nietzsche la negación de todos los trasmundos inventados por la religión, gran mentira que convierte la vida en una mera sombra. La idea de Dios, entendida como el fundamento del mundo verdadero es la gran enemiga.

Entre las propuestas de Nietzsche para superar el nihilismo nos interesa especialmente su nuevo concepto de verdad, ya que el *perspectivismo* que defiende el filósofo es muy semejante a las propuestas que hace Dürrenmatt acerca de las diversas formas de conocer la realidad utilizando ficciones, tanto artísticas como de otro tipo.

El nuevo concepto de *verdad* de Nietzsche está basado en entender la realidad como devenir, es decir, el mundo como cambio, como proceso; *la verdad* como lo que favorece la vida. Según Nietzsche, la verdad, tal como es entendida por las ideologías y la metafísica clásica no existe. Toda verdad es interpretación, y la propensión a considerar alguna proposición como verdadera es más bien fruto de una mejor correspondencia, no con el ser de las cosas, sino con las condiciones sociales y psicológicas que nos dominan, pues la misma conciencia a la que se impone esta verdad ya es fruto de influencias sociales y culturales. Por ello, en contra de la visión religiosa y metafísica del mundo, la verdad es solamente lo que favorece la vida (tesis que, en cierta forma, se asemeja a la sustentada por algunas formas de pragmatismo, corriente no alejada de las teorías vitalistas). El devenir no se puede apresar con los conceptos del entendimiento, sólo se deja entender mediante alusiones, con aforismos y metáforas, ya que los conceptos pretenden explicar una multiplicidad que nunca es igual: son la manifestación de la parálisis del entendimiento que no puede captar el devenir.

---

<sup>330</sup> Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra*. [Trad. Luis Acosta]. Madrid: Cátedra, 2008.

Aunque las propuestas más originales de Nietzsche para superar el nihilismo son *El superhombre*<sup>331</sup>, *La voluntad de poder*<sup>332</sup> y *el eterno retorno*<sup>333</sup>, el presente estudio solamente se centrará en los aspectos epistemológicos de la filosofía de Nietzsche, que son los que nos interesan en relación a Dürrenmatt.

Con respecto a lo que Nietzsche denominaría nueva moral, encontramos en *La Genealogía de la moral (Genealogie der Moral)* (1887)<sup>334</sup> un método genealógico en filosofía en el que Nietzsche rastrea los orígenes de los prejuicios morales fundamentales de nuestra cultura, examinando nociones como las de *bueno*, *malo*, *mala conciencia*, *culpa*, etc. Según Nietzsche, lo *bueno*, que en su origen significaba lo noble, lo fuerte y espontáneo, se fue transformando gradualmente, por mediación de la casta sacerdotal -los peores enemigos- llena de resentimiento, en todo lo contrario. De noble y fuerte, *bueno* pasó posteriormente a significar resignación, debilidad, pobreza de espíritu.

Nietzsche se denominó a sí mismo un “filósofo a martillazos”, ya que pretendía impactar con sus teorías en una sociedad que estaba viviendo de manera inauténtica. Los valores morales y religiosos debían ser no solamente revisados, sino sustituidos por otros más adecuados a los tiempos y a la realidad.

En el siguiente apartado se expondrá la similitud de algunas de las tesis de Nietzsche con las posiciones de Dürrenmatt al respecto, fundamentalmente en lo que concierne

---

<sup>331</sup> *El superhombre* es el que asume con todas sus consecuencias la muerte de Dios y no lo sustituye por otros valores (la ciencia, el Estado, la comunidad, la técnica, etc.), sino que asume plenamente la vida. En este sentido, es propiamente el más fuerte, el más noble, el señor, el legislador, el auténtico filósofo, en cuanto que no precisa de unos falsos valores.

<sup>332</sup> *La voluntad de poder* es la nueva perspectiva del superhombre. El impulso vital es expresión de la *voluntad de poder*, que siempre aspira a más. La vida, entonces, es un caso particular de este vasto impulso que es la voluntad de poder, concebido por Nietzsche, a la vez, como biológico, orgánico y -en la medida en que la cultura no sea ya reacción contra la vida- expresión de la consumación y superación del nihilismo.

<sup>333</sup> *El eterno retorno* es un tema desarrollado por Nietzsche en el capítulo *De la visión y el enigma* de *Así habló Zaratustra*. Nietzsche reivindica la destrucción del sentido trascendente del tiempo lineal judeo-cristiano (un tiempo orientado hacia un fin que trasciende cada uno de sus momentos). Esto supone una crítica profunda de la oposición habitual entre pasado y futuro: el instante no es un simple tránsito desde un pasado hacia el futuro, sino que en él mismo se muestra el tiempo eterno.

<sup>334</sup> Nietzsche, F.: *La Genealogía de la moral*. [Trad. Andrés Sánchez Pascual]. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

a la visión de Dürrenmatt sobre el lenguaje, la verdad, la naturaleza humana y el tema de Dios.

#### **2.4.1. LA VERDAD COMO PERSPECTIVA**

Friedrich Nietzsche era hijo de un pastor protestante al igual que Friedrich Dürrenmatt. Tanto Nietzsche como Dürrenmatt opusieron una actitud rebelde a la tradición religiosa, ya que ambos dudaron de los postulados de la teología cristiana y de la metafísica occidental dogmática que subyace a la misma. Nietzsche no escribe libros de filosofía al uso, sino que sus obras están escritas en un lenguaje impactante y fluido; muchas de ellas se componen de aforismos que no tienen un significado unívoco, sino que hay que interpretar. Encontramos aquí otra coincidencia con la manera de escribir de Dürrenmatt, que usaba sus ficciones como símiles de una realidad que quería presentar al público para su reflexión.

La famosa frase de Nietzsche “El acontecimiento reciente más grande -que ‘Dios ha muerto’, que la fe en el Dios cristiano se ha convertido en algo increíble- ya comienza a proyectar sus primeras sombras sobre Europa”<sup>335</sup>, tiene también mucho que ver con los planteamientos de Dürrenmatt con respecto a la religión cristiana.

Afirma el escritor, coincidiendo con Nietzsche, que el ser humano debe encontrar el sentido de la existencia en sí mismo, en su propia naturaleza, aceptando su limitación, tanto su propia finitud como su limitación con respecto al conocimiento de la realidad. Nietzsche prescindió de la idea de Dios en su filosofía, por considerarla una negación de la vida, una ilusión. Dürrenmatt considera la idea de Dios una ficción, algo que no es pensable racionalmente y por lo tanto no creíble, como hemos dicho anteriormente.

Si con Kierkegaard se abre un mundo a la subjetividad del ser humano, a una religiosidad desde el interior de la persona, con Nietzsche superamos la angustia del individuo y la sustituimos por el impulso vital. Si para Nietzsche, como representante de una filosofía vitalista, debemos admitir la vida con todas sus consecuencias, sus

---

<sup>335</sup> Nietzsche F.: *La ciencia jovial*, óp. cit., p. 329.

aspectos positivos tanto como sus sufrimientos, sin escondernos detrás de una creencia en un Dios monoteísta que nos liberará de todo sufrimiento, Dürrenmatt considera la idea de Dios como una de tantas ficciones que el ser humano elabora para orientarse en esta vida. Para Nietzsche, la *muerte de Dios* es una manera de referirse a todo un sistema filosófico racionalista, a una metafísica, una epistemología y una moral que prescinden de lo individual, con la mirada alzada hacia una verdad estática, representada en última instancia por lo divino.

Dürrenmatt parte de un enfoque evolucionista y materialista del ser humano en el que no tienen cabida ni la idea de Dios ni los dogmas de la teología cristiana, aunque el tema religioso sea una constante en su obra pictórica y literaria. Hay un impulso metafísico en el hombre que le hace buscar respuestas a cuestiones que, según Dürrenmatt, no tienen respuesta. Una de ellas sería buscar un sentido trascendente a la existencia humana. Desde la perspectiva humanista que caracteriza el pensamiento de Dürrenmatt, la vida tiene sentido por sí mismo, siendo uno de los grandes retos de la humanidad encontrar la manera de convivir racionalmente, dada nuestra naturaleza dual y paradójica. De nuevo habría que decir que Dürrenmatt sitúa al ser humano en el laberinto, pero no le deja a merced de la desesperación, siendo un escritor pesimista, sino que a partir de la aceptación de nuestros límites, debemos tomar las riendas desde esa disposición mental que es la libertad y actuar de manera razonable. Así que aunque en su juventud Dürrenmatt se considerara un poeta nihilista, su forma de vida y su literatura son las de un rebelde y un luchador frente a los sistemas dogmáticos, tanto religiosos como políticos.

Nietzsche fue un filósofo cuya lectura probablemente haya influido en la concepción perspectivista de la verdad que defiende Dürrenmatt en sus ensayos y que se vislumbra en sus ficciones. Nietzsche parte de la base de que nuestra voluntad de verdad, ese impulso de no errar, de no equivocarnos está anclado en el miedo a la incertidumbre, a lo no previsto, fruto de una tradición cultural apegada a la seguridad de la razón y la lógica.

¿Qué es, pues, esta voluntad incondicional de verdad? ¿La voluntad de *no dejarse engañar*? ¿Acaso la voluntad de *no engañar*? Porque la voluntad de verdad también podría ser interpretada de esta última manera: siempre y cuando se incluyera bajo la generalización “no quiero engañar”, también el caso particular “no quiero engañarme”. Ahora bien, ¿Por qué no engañar?, ¿Por qué no dejarse engañar? (...) Precisamente esta convicción no podría haber surgido si ambas, la verdad y la no verdad, se revelaran continuamente como algo útil: tal como es la realidad.<sup>336</sup>

Esta tendencia se retrotrae a la filosofía platónica y posteriormente a la teología cristiana que marcó el pensamiento europeo durante siglos. También Dürrenmatt manifiesta una crítica al pensamiento dualista platónico y al idealismo filosófico, como hemos dicho en los apartados anteriores. Esta actitud crítica con respecto a la metafísica racionalista con su pretensión de conocer y demostrar racionalmente una realidad en sí, independiente de las apariencias, es también una constante en la forma de ver el mundo de Dürrenmatt. Tanto en su cosmovisión como en su obra artística, el escritor ha dejado clara su convicción acerca de que la realidad es interpretable, por lo que la posibilidad de un conocimiento objetivo y verdadero se nos escapa.

De manera parecida Nietzsche afirmaba que no había un sujeto universal sino una pluralidad de sujetos. De este modo *el perspectivismo* se explica a través de la admisión de una multiplicidad de sujetos, cuyo juego y cuya lucha son el fundamento de nuestra ideación y de nuestra conciencia. En esta pluralidad de sujetos el conocimiento no es universal, sino que en él desaparece la estructura del sujeto para dar paso al individuo con sus particulares y múltiples puntos de vista.

Para Nietzsche, nos acercamos a la objetividad en la medida que vamos conociendo el mundo desde muchos puntos de vista y lo interpretemos desde muchos ángulos. De manera semejante, Dürrenmatt afirma que conocemos el mundo utilizando ficciones, por ejemplo los modelos científicos, que tienen un valor relativo y que deben ser modificados en la medida en que ya no se adapten a las circunstancias. Podríamos

---

<sup>336</sup> Nietzsche, F.: *La ciencia jovial*, óp. cit., p. 332.

decir que el escritor también tiene en cierto modo una concepción pragmática de la verdad, sugiriendo una visión caleidoscópica de la misma. El carácter probabilístico del conocimiento, tanto en la física como en las ciencias humanas, es representando artísticamente por Dürrenmatt por el azar en términos de *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) de una historia. No admitiendo el carácter determinista de la cosmovisión racionalista, el ser humano debe aceptar la incertidumbre, la inseguridad en la vida, opina el escritor. Esto tiene como consecuencia que nuestra capacidad de conocimiento es limitada, como ha dejado de manifiesto el literato en innumerables ocasiones. Si a esto se añade en su cosmovisión de madurez un ateísmo manifiesto, se puede afirmar que Dürrenmatt parte del ser humano singular y libre como sujeto de conocimiento y de la acción, compuesto por una parte racional y otra irracional que se complementan. También en este asunto podemos ver ecos de la filosofía de Nietzsche, cuando afirma que el ser humano tiene rasgos dionisiacos y apolíneos, pero que a partir de Platón, la cultura occidental se ha esforzado por considerar las tendencias dionisiacas y emocionales como inferiores y perjudiciales para el ser humano, sobrevalorando los rasgos racionales. Según Nietzsche “hay momentos en los que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos (...).”<sup>337</sup> La dualidad humana, que Dürrenmatt define como paradójica, estará presente no solamente en sus ensayos, sino también en sus ficciones. Muchos de sus personajes intentan hacerse una idea del *laberinto* mediante la pura especulación racional, prescindiendo de elementos subjetivos, pero no son capaces de hacerse una idea clara de su situación y actuar en consecuencia.<sup>338</sup>

El tema de la verdad como perspectiva en la literatura de Dürrenmatt también ha quedado de manifiesto en el capítulo anterior en la narración *Das Sterben der Pythia*<sup>339</sup>, donde Dürrenmatt recrea el mito de Edipo en función de lo que cuentan cada uno de los protagonistas del mismo. En dicho relato la verdad es muy difícil de saber, ya que todos los personajes mienten. La mentira será un tema que aparezca con

---

<sup>337</sup> Nietzsche, F.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. [Trad. Luis M. Valdés], Madrid: Tecnos, 1990, p. 37.

<sup>338</sup> Como ejemplo de ello debemos recordar a los protagonistas de relatos como *Die Stadt o Das Haus*, a los que hemos hecho referencia en apartados anteriores.

<sup>339</sup> Óp. cit.

frecuencia en las ficciones del escritor suizo como manera de dificultar más aun el conocimiento de lo que sucede a nuestro alrededor.

El ser humano conoce desde sí mismo, a través de los conceptos como manera de expresar sus pensamientos. Sin embargo, los conceptos inventados por nosotros no tienen la capacidad de describir exactamente la realidad, nuestra razón no es suficiente para conocer nuestro mundo, ya que siempre hay elementos subjetivos, irracionales que influyen en nuestras apreciaciones. Estos elementos irracionales, las creencias, no solamente se extienden al ámbito de la religión, sino también al del conocimiento, incluso al del conocimiento científico. Por esta razón, opina el escritor, saber solamente es creer que se sabe, como ya se ha expuesto.

Afirma Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne)* (1873)<sup>340</sup>:

(...) Y, además, ¿qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son quizá productos del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?

(...) como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo. <sup>341</sup>

Dürrenmatt habla acerca de este mismo tema en su discurso *Kunst und Wissenschaft* (1984-87), al que hemos hecho referencia al principio de este capítulo. Allí el escritor muestra su desacuerdo con la teoría del lenguaje de Platón, como ha quedado de manifiesto en el apartado dedicado a este filósofo, criticando que éste quiso evitar el relativismo sofista proponiendo que a cada ser particular le debía corresponder una idea que era su esencia. Dürrenmatt, al igual que Nietzsche, piensa que no podemos hablar de un arquetipo o una idea que sea la verdad, la esencia de la multiplicidad de

---

<sup>340</sup> Óp. cit.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 21.

objetos sensibles, ya que los conceptos son relativos y dependen de un sistema social y cultural. La univocidad en el lenguaje es imposible, debido a que éste siempre hace referencia a algo concreto con múltiples particularidades. De esto se deduce que precisamente esta equivocidad es la riqueza del lenguaje, que nos permite interpretar los mensajes, de leer entre líneas. “El arte del discurso consiste en insinuar, el arte de la escritura consiste en escribir entre líneas.”<sup>342</sup>

Nos topamos de nuevo con la relación lenguaje-realidad-verdad que es uno de los temas que van a estar presentes a lo largo de la presente tesis, tanto desde el punto de vista epistemológico como literario.

En este sentido, Dürrenmatt ha manifestado de manera similar a Nietzsche, el valor metafórico de los conceptos que surgen como abstracción de casos individuales. En la medida en que la realidad es interpretable, estas interpretaciones pueden ser consideradas como ficciones con valor hipotético, pasajero y sobre todo siempre revisable.

## **2.5. HANS VAIHINGER (1853-1933). LA “FILOSOFÍA DEL COMO SI...”**

Además de los filósofos nombrados anteriormente, parece que Dürrenmatt entra en contacto con la filosofía de Vaihinger en su época de estudiante con el profesor Herberthz. No hay demasiadas alusiones a este filósofo en la obra del escritor hasta su artículo *Sätze über das Theater*<sup>343</sup> (1964-70), justo antes de empezar con su proyecto *Stoffe*<sup>344</sup>. En el relato *Vinter* (1989) incluido en *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>345</sup> aparece el nombre de Vaihinger, pero de pasada.

---

<sup>342</sup> Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 85, “Die Kunst des Redens besteht im Andeuten, die des Schreibens, im schreiben zwischen Linien”.

<sup>343</sup> Óp. cit.

<sup>344</sup> Óp. cit.

<sup>345</sup> Óp. cit.



Posteriormente, en 1990 en su laudatio *Die Hoffnung uns am eigenen Schopfe von Untergang zu ziehen*, dedicada a Michael Gorbachov, incluida en *Versuche/Kants Hoffnung* (1988)<sup>346</sup>, también hace referencias a este filósofo.

La filosofía de Vaihinger se expone en su libro *Die Philosophie des Als-Ob* (1911)<sup>347</sup>, a la que también se da el nombre de *ficcionalismo*. En la introducción del mismo, Vaihinger afirma que toda su filosofía trata de responder a la pregunta de cómo es posible formular pensamientos correctos sobre la realidad a base de representaciones conscientemente falsas. Su pensamiento está muy cercano a otras tendencias de la época, a saber, el voluntarismo de Wundt (1832-1920), la teoría biológica del conocimiento de Mach (1838-1916) y Avenarius (1843-1896), la filosofía de Nietzsche y un pragmatismo antiintelectualista y antirracionalista. Estas tendencias son una anticipación de la llamada *filosofía del como sí*. Vaihinger explica el conocimiento como adaptación del individuo al medio y es, por consiguiente, una forma creada por la especie para su conservación. Según la heterogénesis, todo medio tiende a la independencia de su fin. De esta manera el conocimiento llega a constituirse como una finalidad independiente que pretende descubrir por sí mismo la realidad. Respondiendo a su finalidad biológica, el conocimiento crea ficciones para la comprensión de situaciones problemáticas. Todas las hipótesis científicas, y aun las afirmaciones de la misma filosofía, han de ser consideradas ficciones o constructos de la mente, que se corresponden con un mundo platónico del que no sabemos si se ajusta o no a los hechos. Al no saber positivamente que sean falsas, hay que tratarlas *como si* fueran verdaderas. Las ficciones pueden ser conscientes o inconscientes; en ambos casos su aspiración es ser útil. Vaihinger define la *filosofía del como si* como positivismo idealista en el sentido de que se atiene a los hechos con ideales. Como las ficciones se extienden a todos los campos, incluso los de naturaleza práctica tales como la ética o la economía, se consigue con ellas superar la escisión kantiana entre la razón teórica y la razón práctica. El filósofo hace una diferenciación entre hipótesis y

<sup>346</sup> Óp. cit

<sup>347</sup> Vaihinger, H.: *Die Philosophie des Als-Ob*. [Ed. Esther von Krosigk]. Edition Classic, Saarbrücken: VDM Verlag, 2007.

ficción. Mientras que la hipótesis pretende ceñirse a la verdad, por lo que debe ser verificada, la ficción no pretende afirmar nada verdadero, sino solamente ser el medio mediante el cual se pueda comprender la realidad. Por esta razón, las ficciones solo tienen que ser justificadas. Otra característica de las ficciones, según esta filosofía, es que sirven de metáforas de la realidad. En este sentido el significado de *verdad* se relativiza también, ya que las ficciones se extienden a todos los campos del conocimiento. Como ficción se pueden admitir entonces afirmaciones no demostrables, siempre y cuando sean útiles. La cercanía del pensamiento de Vaihinger a la filosofía de Nietzsche es patente, ya que éste también sostenía un concepto pragmático de la verdad.

Vaihinger afirma que el primero en formular el *ficcionalismo* fue Kant. Según él las categorías y las ideas kantianas no son más que ficciones que no tienen correspondencia con la realidad. De manera que las ideas de *yo*, *Dios* o *libertad* deben ser tomadas como ficciones, según el pensador. Mediante las categorías kantianas se pone orden al caos de las sensaciones y se posibilita el poder hacer enunciados acerca de la realidad. Sin embargo, Vaihinger se aparta del pensamiento de Kant ya que éste no consideraba que las categorías podían cambiar a lo largo del tiempo, considerándolas universales. Interesado en la teoría de la evolución, Vaihinger pone en relación pensamiento y biología. Es célebre su definición del hombre como “mono aquejado de megalomanía”. También Dürrenmatt gusta de hacer un enfoque evolucionista del pensamiento humano en sus ensayos, desterrando finalmente cualquier concepción creacionista del mundo.<sup>348</sup>

### 2.5.1. LA FICCIÓN *COMO SI* EN LA TEORÍA LITERARIA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

En la anteriormente citada obra de Dürrenmatt, *Sätze über das Theater* (1964-1970)<sup>349</sup>, el dramaturgo teoriza acerca del teatro y su capacidad para representar la realidad. En

---

<sup>348</sup> Ver apartado 3.1. del capítulo III del presente trabajo.

<sup>349</sup> Óp. cit.

desacuerdo con la teoría aristotélica de la mimesis que sostiene que el arte tiene la finalidad de imitar a la naturaleza, Dürrenmatt se acerca a los planteamientos filosóficos de Vaihinger y a la ciencia contemporánea introduciendo en sus obras teatrales la *probabilidad* y la *improbabilidad*, como ampliaremos en el siguiente capítulo. En el artículo 46 de la obra citada anteriormente hay una mención explícita a Vaihinger en relación con el arte dramático. El filósofo alemán se plantea la cuestión de cómo es posible, partiendo conscientemente de suposiciones erróneas, llegar a algo cierto. Dürrenmatt traslada la cuestión a la dramaturgia y se cuestiona cómo es posible que partiendo de suposiciones conscientemente inventadas (ficciones) podamos describir la realidad.

Vaihinger se preguntaba en su *Filosofía del como si* cómo era posible alcanzar certezas con suposiciones conscientemente falsas; quiero trasladar esta pregunta a la dramaturgia, cuestionando cómo es posible describir la realidad con suposiciones conscientemente inventadas.<sup>350</sup>

El escritor opina que ambas cuestiones son distintas: Las ficciones físicas son un método de pensamiento que intenta poner una trampa a la realidad para arrancarle una respuesta que sólo se podrá expresar de manera física. Sin embargo, la ficción artística es una técnica de pensamiento que tiene como objeto la construcción de realidades aparentes. En palabras del autor, “Las ficciones artísticas me parecen técnicas de pensamiento que tienen la finalidad de construir verdades aparentes.”<sup>351</sup>

Así, mientras que la ficción física interroga a la realidad, la ficción artística la construye; opone a la realidad una *contrarrealidad* (*Gegenwelt*) artística. Mientras que la respuesta de la ficción física depende de la habilidad a la hora de hacer las preguntas, es decir, del *como si*, la respuesta a la ficción artística depende del punto de vista con

<sup>350</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 210, “Vaihinger stellte in seiner *Philosophie des Als Ob* die Frage wie es komme, dass wir mit bewusst falschen Vorstellungen doch Richtiges erreichen; diese Frage möchte ich in der Dramaturgie dahin umwandeln, wie es komme, dass wir mit bewusst erfundenen Vorstellungen die Wirklichkeit zu beschreiben vermögen.”

<sup>351</sup> [Trad. a.], *Ibíd.*, p. 10, “(...) künstlerische Fiktionen scheinen mir Denktechniken zu sein, die darauf ausgehen, scheinbare Wirklichkeit zu errichten.”

el que se mire ese prisma de la realidad que es el arte. Lo importante es tener presente que se trata de ficciones que pueden ser abandonadas cuando ya no cumplen una función. “Mientras que la ficción fisicalista ofrece una forma fisicalista de entender el mundo, la ficción artística ofrece muchas formas de conocimiento que pueden sobrepasar lo meramente artístico.”<sup>352</sup>

Las ficciones artísticas a las que se refiere Dürrenmatt tienen la característica de ser ambivalentes por lo que sirven de símiles de la realidad y pueden ser interpretadas de maneras distintas. Por lo tanto, la ficción artística va más allá de lo estético ofreciendo una manera de conocer realidad circundante.

En su libro *Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden II* (1972)<sup>353</sup> Dürrenmatt afirma que la obra dramática siempre cuenta ficciones, pero partiendo de una realidad presente. De la misma manera que las interpretaciones de la realidad se van modificando, estas ficciones van cambiando con las necesidades de cada época. Lo único *real* serían entonces los actores, el escenario y la representación. En este sentido, las ficciones no podrán ser nunca *reales*, ya que responden a lo inventado, no a lo dado en la realidad. En consecuencia, las artes narrativas, bajo las cuales Dürrenmatt engloba géneros como la prosa, el drama y el cine son libres, es decir, no siguen el dictado de la realidad, sino de la imaginación del artista. Las historias son ficticias, pero mediante ellas se puede esclarecer la realidad. La estrategia que utiliza el escritor para enfrentarse a este mundo es el humor, a veces negro, y precisamente esa creatividad le da libertad. La ficción, entendida como símil, nos permite el distanciamiento suficiente como para tener una visión de conjunto y tomar conciencia de nuestra realidad social.

En su *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (1990), perteneciente a *Gedankenfuge*<sup>354</sup>, Dürrenmatt nos habla de la imaginación, esta capacidad humana que también fuera

---

<sup>352</sup> Ibid., p. 211, “Liefert die physikalische Fiktion eine Möglichkeit der physikalischen Welterkenntnis, so die künstlerische Fiktion viele Erkenntnisse, die durchaus nicht künstlerischer Art sein müssen.”

<sup>353</sup> Dürrenmatt, F.: *Dramaturgisches und kritisches. Theaterschriften und Reden II*. Zürich: Verlag der Arche, 1972.

<sup>354</sup> Op. cit.

muy importante en la teoría del conocimiento de Kant. Siguiendo la propuesta de Vaihinger, nuestro conocimiento en general descansa sobre la base de la imaginación, ya que las ficciones son fruto de la misma. Partiendo de la noción kantiana de que las condiciones apriorísticas de la sensibilidad son el espacio y el tiempo, Dürrenmatt piensa que una *dramaturgia de la imaginación* debe ocuparse de estos dos *a priori*. Afirma el escritor que la imaginación debe ser impulsada por dos motivos, a saber, la materia y la forma. Define la *materia (Stoff)* como los objetos inmediatos de la imaginación que van tomando forma dependiendo del género artístico que elijamos: “ ‘Materias’ son para mí los objetos inmediatos de la imaginación, aquello que esta capacidad imagina primero cuando tiene que imaginarse algo; es la respuesta inmediata del ser humano a sus vivencias, a su entorno, a su mundo.”<sup>355</sup>

En general, Dürrenmatt habla de *materia* para referirse a los motivos que se convertirán en contenidos de sus obras. De hecho sus dos tomos autobiográficos se titulan así –*Stoffe*–, que significa materias. En el caso de la pintura, Dürrenmatt denomina a la materia *visiones*, como ya hemos mencionado anteriormente. El artista critica la concepción platónica de que el arte sea pura imitación, y por lo tanto, el escalafón más bajo de la capacidad intelectual humana. Según Dürrenmatt, el concepto de imitación es ambiguo y pierde su sentido. El arte se basa en *visiones* de la imaginación, es por lo tanto representación, no imitación en un sentido literal. Tanto en su pintura como en su literatura, la *materia* proviene de lo que le rodea y es convertida en ficciones que sirven de símiles para referirse de nuevo a esa realidad.

La imaginación es imprescindible tanto para la ciencia como para el arte. La imaginación del científico le lleva a elaborar hipótesis, mientras que la imaginación del artista construye ficciones, y de esta manera también construye una realidad. Sostiene el escritor en *Turmbau* (1990)<sup>356</sup> que la imaginación funciona a posteriori, ya que necesita de la memoria para hacer inteligible el presente. La imaginación no puede

---

<sup>355</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gedankenflucht*, óp. cit., p. 99, “ ‘Stoffe’ sind für mich die unmittelbaren Objekte der Vorstellungskraft, das, was sie sich primär vorstellt, wenn sie sich etwas vorstellen muss; sie ist die unmittelbare Antwort des Menschen auf sein Erleben, damit auf seine Umwelt, seine Welt.”

<sup>356</sup> Óp. cit.

prescindir de la capacidad de asociar los casos semejantes ni tampoco de la lógica, que dota de continuidad temporal los sucesos, conectando causas y consecuencias. En este sentido, volvemos al ya planteado problema epistemológico de la relación entre realidad y verdad. Esta verdad puede ser distorsionada precisamente por la imaginación, que seguramente incluya en sus secuencias no solamente lo sucedido, sino también lo que pudo ser. “La imaginación mantiene la continuidad de lo vivido mediante la lógica inmanente a ella, pero también abarca lo posible, de tal manera que a veces lo posible desplaza lo realmente ocurrido.”<sup>357</sup> Cuando la imaginación se proyecta hacia el futuro también entra en el terreno de lo posible, donde puede imaginar lo deseado y lo temido, de manera que fácilmente puede caer en contradicciones. Un ejemplo de ello lo ve Dürrenmatt en cómo el ser humano inventa un sentido trascendente a nuestra existencia ante la certeza de que ésta es finita.

En su ya mencionada laudatio a Michael Gorbachov “*Die Hoffnung uns am eigenen Schopfe von Umtergang zu ziehen*” (1990)<sup>358</sup>, Dürrenmatt vuelve a mencionar a Vaihinger. Planteando la misma pregunta que anteriormente, a saber, cómo es posible representar con supuestos falsos la realidad, aborda en este texto la teoría económica de Adam Smith, que el propio Vaihinger ponía como ejemplo en su teoría del *fictionalismo*, “(...) que consistiría en la ficción de que todas las transacciones económicas de la sociedad fueran vistas como si estuvieran dictadas exclusivamente por el egoísmo humano.”<sup>359</sup> De aquí deduce Vaihinger que la ciencia en un afán reduccionista deja fuera conscientemente otros factores que puedan explicar también el liberalismo económico. Esto sería para el filósofo alemán el método abstractivo, que consideraba dos funciones de las ficciones: una como analogía y otra como abstracción. En el caso concreto del capitalismo Dürrenmatt opina que tras el egoísmo que Vaihinger ve como impulsor del mismo, estaría el deseo de libertad absoluta del

<sup>357</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 11, “Die Vorstellungskraft erhält in uns zwar durch ihre immanente Logik die Kontinuität des Erlebens, aber ergreift auch das Mögliche, so sehr, dass oft das Mögliche das Wirklich-Gewesene verdrängt.”

<sup>358</sup> Óp. cit.

<sup>359</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 196, “(...) die in der Fiktion bestehe alle wirtschaftlichen Handlungen der Gesellschaft so zu betrachten, als ob sie einzig und allein vom Egoismus diktiert wären.”

individuo. Pero esta libertad, dado que todo individuo tiene la misma exigencia, tiene que tener un límite, que según Dürrenmatt sería la justicia. “Siendo la libertad un sentimiento del individuo y la justicia una relación humana, es también un sentimiento existencial. La política opera con dos ficciones que denomina también libertad y justicia.”<sup>360</sup> Quiere decir Dürrenmatt con esto que la política echa mano de la ideología como fundamento metafísico para justificarse, como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a analizar la influencia de Kierkegaard en la literatura de Dürrenmatt. En la medida en que la ideología política abstrae los sentimientos humanos y los convierte en clichés está utilizando ficciones como *libertad para todos*, *justicia para todos*, *patria*, etc. en función de unos intereses de partido. Si somos conscientes de que se trata solamente de ficciones al modo de Vaihinger, podemos deshacernos de ellas si ya no cumplen su función. Esto nos permite tener una visión crítica acerca de las ideologías dogmáticas, afirma Dürrenmatt, debido al carácter hipotético y revisable.

En el siguiente apartado nos proponemos analizar una ficción de Dürrenmatt en la que el autor nos presenta diferentes hipótesis acerca del posible desarrollo de una historia, siendo todas ellas probables. Este experimento narrativo utiliza las diferentes posibilidades *como si* pudieran ser verdad.

## 2.1. VERDAD Y REALIDAD EN EL RELATO *DIE BRÜCKE*<sup>361</sup> (1990)

Hemos elegido este texto, concebido en un principio como parte del relato *Prometheus* (1981-90), analizado en el primer capítulo de esta tesis y posteriormente publicado en *Turmbau, Stoffe IV-IX*<sup>362</sup>, para ilustrar la influencia de la filosofía en la

<sup>360</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 197, “Ist die Freiheit ein Gefühl des Einzelnen, die Gerechtigkeit ein zwischenmenschliches, somit ebenfalls existentielles Gefühl, operiert die Politik mit zwei Fiktionen, die sie ebenfalls Freiheit und Gerechtigkeit nennt.”

<sup>361</sup> Óp. cit.

<sup>362</sup> Óp. cit.

literatura de Dürrenmatt. La temática en ambos relatos es semejante, a saber, la relación entre creencia y conocimiento en la búsqueda de la verdad. A diferencia de los otros relatos de *Stoffe*, éste no está precedido de una parte autobiográfica, y parece ser que se trata de una materia (*Stoff*) nueva, que no se había fraguado anteriormente<sup>363</sup>. Esta narración, se estructura en tres partes. La primera parte nos presenta una exposición de la teoría de la correspondencia<sup>364</sup>, ejemplificada en un caso concreto, a saber, la historia de un joven que es alcanzado por un meteorito al cruzar un puente de noche; a partir de este hecho el autor nos plantea la posibilidad de la verdad como correspondencia con los hechos. La segunda parte del relato consiste en un experimento, en el cual Dürrenmatt presenta al lector distintas posibilidades (hasta trece) del suceso descrito en la primera parte, para pasar a interpretarlas en función de las creencias de los trece protagonistas descritos. En la tercera parte del texto Dürrenmatt nos presenta su tesis acerca de la posibilidad de la verdad, que el escritor relaciona con la creencia, que puede ser racional (razonable) o irracional (no razonable)<sup>365</sup>. El texto tiene un marcado carácter epistemológico, y en él podemos apreciar la influencia de buena parte de los filósofos estudiados en los apartados anteriores.

Comienza el relato con la siguiente afirmación: “La verdad es un enunciado que debería coincidir con los hechos, es un enunciado verdadero acerca de la realidad, y por lo tanto idéntico con la realidad una definición algo simple pero infalible.”<sup>366</sup>

Nos presenta el escritor una adaptación de la teoría de la correspondencia clásica de Aristóteles, con la particularidad de que introduce la expresión “debería coincidir con la realidad”, lo cual nos indica que duda de la exactitud de esta definición. La teoría de la correspondencia fue una teoría retomada en la Edad Media por Tomás de Aquino

---

<sup>363</sup> Para más detalles acerca de la génesis del texto y su relación con el relato *Prometheus* se puede consultar Burckhard, Ph.: *Dürrenmatts "Stoffe"*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004.

<sup>364</sup> Esta teoría acerca de la verdad afirma que la verdad o falsedad de una representación está determinada únicamente por la exactitud con que describe la realidad.

<sup>365</sup> Los términos alemanes *vernünftig* y *unvernünftig* pueden traducirse con esas dos acepciones, de manera que a lo racional le podemos dar también el valor de razonable y a lo irracional de no razonable.

<sup>366</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Die Brücke*, óp. cit., p. 85, “Die Wahrheit ist eine Aussage, die mit den Tatsachen übereinstimmen sollte, sie ist eine wahre Aussage über die Wirklichkeit und damit mit der Wirklichkeit identisch- eine etwas einfache, aber handfeste Definition.”



(1224-1274) y en el siglo XX por L. Wittgenstein (1889-1951). Según esta concepción la verdad sería la *conformidad entre lo que se dice, piensa o cree y la realidad, lo que es o lo que sucede*. Así se ha entendido tradicionalmente la verdad interpretada como correspondencia o coincidencia entre la mente y la realidad, o los enunciados y los hechos. Por ello decimos que un enunciado es verdadero si describe los hechos como son y que es falso si los describe como no son. En consecuencia, podemos afirmar que la verdad es, ante todo, una propiedad del discurso declarativo; lo verdadero o lo falso pertenece a los enunciados o proposiciones y no a los hechos. Se puede afirmar que esta teoría de la verdad está relacionada con una concepción realista del mundo.<sup>367</sup>

Afirma el dramaturgo en este texto que la razón humana actúa de dos maneras. Una deductiva, derivando unas verdades de otras anteriores (premisas), hasta llegar a una conclusión, y otra inductiva, formulando hipótesis o conjeturas partiendo del caso particular hasta llegar a una ley general. La mente deductiva cree poder deducir con seguridad lo particular a partir de leyes generales, apostando por la seguridad de sus conclusiones. La mente inductiva sabe que la vida del ser humano es imprevisible, que está sometida al azar. El problema epistemológico queda expuesto en términos de una mente deductiva que busca una verdad absoluta, a partir de la cual pueda derivar conocimientos ciertos (modelo *determinista* de la naturaleza), y una mente inductiva, que no afirma, sino que hace conjeturas (modelo *estadístico*). Esta segunda opción introduce el azar, lo indeterminado en la realidad. A lo largo de la lectura del texto topamos con un planteamiento epistemológico, que cuestiona la posibilidad de la verdad, y en función de ello, la capacidad de decisión del ser humano en un mundo imprevisible. En el relato podemos ver la influencia de Kant con su distinción entre creencia y conocimiento, la influencia de Kierkegaard con su propuesta de incorporar lo subjetivo en el conocimiento, la influencia de Nietzsche y su concepción pragmática

---

<sup>367</sup> Creencia fundamentada en el sentido común, que sostiene que existe un mundo real que es sustancialmente tal como lo percibimos. Este realismo sostiene, por tanto, que el mundo real coincide con el mundo percibido y que es independiente del sujeto. El *realismo crítico* sostiene también la existencia de un mundo independiente de la percepción humana, pero establece distinciones y matices respecto a la manera como es percibido.

de la verdad, y en general, un interés por las cuestiones epistemológicas, que marcaría el estilo literario de Dürrenmatt a partir de los años 70 del pasado siglo.

Presenta este relato una estructura clásica retórica constando de narración, argumentación y conclusión. El caso que Dürrenmatt expone para su interpretación es formulado en condicional (es un contrafáctico, ya que el caso nunca ha tenido lugar, pero entra en el universo de lo posible) y es el siguiente:

Si el joven estudiante F.D. (iniciales de Friedrich Dürrenmatt, lo que indica que en sintonía con la obra *Stoffe*, hay un posible trasfondo autobiográfico, aunque forme parte de la ficción) hubiera sufrido un extraño accidente el día 15 de octubre de 1943 de madrugada cuando volvía bebido a casa, siendo alcanzado por un meteorito al cruzar el puente Kirchfelder (Dürrenmatt atravesaba siempre este puente para ir a la universidad), y este hecho hubiera sido fotografiado por otro estudiante de astronomía, asimismo bebido, mientras hacía unas observaciones astronómicas, estaríamos haciendo una declaración más o menos verdadera.

Este hipotético suceso le sirve a Dürrenmatt para hacer una reflexión acerca del significado de *verdad* en el conocimiento y en la vida en general. Según él, “la verdad es un problema de tal magnitud, que la mayoría ni ven el problema.”<sup>368</sup> Como en otras ocasiones, el escritor distingue en su argumentación entre el plano ontológico y el plano lógico o formal. Desde este punto de vista, define la verdad como el hecho que sucede, haciendo una proposición de identidad, que resulta ser siempre tautológica. En consecuencia, la verdad solamente puede darse en el ámbito de la lógica, que no dice nada acerca del mundo, por lo que no amplía nuestro conocimiento, sino que se mantiene en lo puramente formal. En el terreno de lo ontológico, y por ende en el epistemológico, el escritor analiza el hipotético accidente a partir de sus consecuencias. El problema no está en el hecho pasado, sino en sus posibles interpretaciones. Para averiguar la verdad acerca del suceso que se describe en el relato, debemos tener en cuenta diversos aspectos: se puede deducir lo que ha

---

<sup>368</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 90, “(...) die Wahrheit ist ein derart schwieriges Problem, dass die meisten in ihr kein Problem sehen.”

ocurrido calculando la trayectoria del meteoro, pero para ello hay una serie de conocimientos e hipótesis que hay que conocer, es decir, un marco teórico que damos por supuesto, como son las leyes físicas de la gravedad, la leyes de la velocidad, etc., de manera que cuanto más queremos describir los hechos para acercarnos a la verdad, más conocimientos previos debemos dar como ciertos. Esto afectaría principalmente al ámbito de lo físico, cuyas leyes causales podrían ser averiguadas, pero como también interviene el ser humano en el suceso, hay otros factores que hay que tener en cuenta, como son las razones que llevaron a F.D. a cruzar a esa hora de la noche el puente. La intervención del ser humano en el hecho que se quiere explicar implica que además de conocer queremos comprender lo sucedido, pero resulta muy difícil determinar la acción del ser humano, ya que su parte irracional es imprevisible. Por esta razón, cada uno puede dar su interpretación; unos pueden pensar que fue un castigo divino; otros que fue un intento de suicidio, etc. No podemos llegar a una verdad absoluta acerca del asunto, en opinión del autor. “Si la trayectoria del meteorito discurriese de manera causal, la de F.D. estaría sometida al azar, es decir, su causalidad no sería reconstruible. También lo azaroso es posible.”<sup>369</sup>

Aunque el presente capítulo haya pretendido describir las influencias de la filosofía en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt, no podemos eludir hacer referencia a la ciencia en algunos momentos debido a la unión histórica de ambas disciplinas y la conexión que hay entre los avances científicos y la cosmovisión de una época determinada. Por esta razón podemos afirmar también que el relato *Die Brücke* tiene un marcado carácter epistemológico que también puede ser interpretado desde un punto de vista científico, ya que se trata de analizar si es posible la verdad acerca de la realidad, y la verdad científica es una de las posibilidades a tener en cuenta.

La física barroca, caracterizada por el mecanicismo, pretendía dar leyes universales acerca de los fenómenos físicos, al igual que la filosofía racionalista de la época lo

---

<sup>369</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 93, “Verlaufe die Bahn des Meteors kausal, unterläge jene F.D.s dem Zufall, d.h. ihre Kausalität sei nicht mehr rekonstruierbar. Möglich ist denn auch das Zufällige.”

pretendía en el ámbito del conocimiento y del comportamiento humano.<sup>370</sup> Todo estaría en relación causal matemáticamente expresable, de manera que creían que en base a las leyes conocidas se podrían predecir acontecimientos futuros, siendo precisamente ésta una de las características de la ciencia. Donde en la Antigüedad estaba el oráculo, ahora estarían las leyes científicas. Sin embargo, Dürrenmatt presenta en su ficción un caso difícil de predecir mediante leyes deterministas, ya que al no tratarse solamente del impacto de un meteorito, sino de las razones que llevaron a una persona a cruzar un puente, estaríamos en el ámbito de la libertad humana, que es mucho más imprevisible que un acontecimiento físico. Por esta razón, opina el escritor, podemos interpretar la parte racional del ser humano, entendiendo por ello su evolución, su cerebro, etc., aunque sea mediante leyes estadísticas, pero su parte irracional, sus emociones lo que realmente constituye su individualidad, solo puede ser interpretada de forma aproximada. Concluye la primera parte del relato con la afirmación. “La verdad se nos escapa categóricamente en el caso F.D. No obstante, presenta exigencias de incondicionalidad, mientras que la razón se contenta con certezas condicionadas.”<sup>371</sup> En este sentido tenemos que renunciar a un concepto absoluto de verdad, conformándonos con una cierta corrección o certeza. Solamente en el ámbito de las ciencias formales, la matemática y la lógica, podemos hablar de verdades, aunque en ellas también se den paradojas.<sup>372</sup>

En consecuencia, el concepto de verdad, tal y como se expone en la teoría de la correspondencia, no puede aplicarse al futuro, según afirma Dürrenmatt“(…): algo total y como tal la verdad pretende no solamente dominar el pasado y el presente,

---

<sup>370</sup> El racionalismo podría definirse de manera amplia como movimiento filosófico desarrollado particularmente en la Europa continental durante los siglos XVII y XVIII y caracterizado por la primacía que dieron a la razón en la fundamentación del conocimiento, la fascinación por la matemática y la defensa de la existencia de ideas innatas y de la intuición intelectual.

<sup>371</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 94, “Die Wahrheit versagt sich uns im Falle F.D.s kategorisch. Trotzdem meldet sie unbedingte Ansprüche an, während sich die Vernunft mit einer bedingten Richtigkeit begnügt.”

<sup>372</sup> En el siguiente capítulo nos extenderemos más acerca de este asunto.

sino también el futuro. “Con esta pretensión de eternidad, la verdad se desliza hacia lo sobrehumano, hacia lo divino.”<sup>373</sup>

Afirma Dürrenmatt en el relato que para averiguar la verdad total el ser humano debería observarse a sí mismo desde fuera de sí, algo que resulta totalmente imposible. Desde un aspecto formal sí se puede hablar del ser humano como conjunto, la humanidad o la esencia humana, considerando al individuo como un caso particular de este conjunto, tanto en las ciencias naturales como humanas. Se pueden establecer leyes estadísticas acerca de nuestra salud o nuestra esperanza de vida, teniendo en cuenta nuestra trayectoria personal. Pero Dürrenmatt destaca que el individuo concreto que está en el plano existencial no se puede derivar de leyes generales, como ya afirmaba Kierkegaard. La complejidad y la riqueza de la existencia individual no pueden derivarse de la generalidad.

Si se quiere deducir F.D. como caso particular de un F.D. general, nos encontramos con la imposibilidad de deducir lo existente a partir de lo lógico. Tendríamos que fingir que además del caso particular y especial F.D. existe un concepto general F.D., una monstruosidad a todas luces, a no ser que un dios tuviese un concepto general, una idea de cada uno de los mortales (...).<sup>374</sup>

Esta afirmación nos recuerda la primera formulación de la teoría de las ideas de Platón con las formas eternas que sirven de modelo a todo lo particular sensible, que se limitaría a participar de la esencia ideal. Dürrenmatt no estaría de acuerdo con este tipo de ontología, como ya ha quedado de manifiesto en el apartado dedicado a Platón, destacando las dificultades de expresar la verdad mediante el lenguaje.

---

<sup>373</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 94, “(...) etwas Totales, und als solches will die Wahrheit nicht nur in der Vergangenheit und in der Gegenwart herrschen, sondern auch in der Zukunft.”

<sup>374</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 95, “Will man jedoch F.D. als den ganz bestimmten F.D. von einem allgemeinen deduzieren, steht man vor der Unmöglichkeit, aus dem Logischen das Existentielle abzuleiten. Wir müssten denn fingieren, es gäbe nicht nur den einzelnen besonderen F.D., sondern auch einen allgemeinen Begriff F.D., offenbar ein Unding, es sei denn, ein Gott besitzt von jedem einzelnen Sterblichen eine allgemeine Vorstellung, eine Idee (...).”

Tras concluir que no se puede ofrecer una interpretación verdadera acerca del caso F.D., comienza la segunda parte del texto, en la que Dürrenmatt nos presenta diferentes posibilidades del personaje F.D., a modo de experimento. El literato vuelve a escribir en primera persona, dando alguna información acerca de sí mismo, con el estilo autobiográfico particular de *Stoffe*.<sup>375</sup> En lugar de buscar verdades, Dürrenmatt barajará la posibilidad de que un hecho suceda, y dentro de esta posibilidad la probabilidad y la improbabilidad de que sea así. Todo ello se centrará de manera especial en llamar la atención acerca de la incertidumbre del futuro, en base a la cual el ser humano debe tomar decisiones; en este caso concreto, la principal decisión a tomar estaría relacionada con el hecho de cruzar un puente a una hora concreta. El escritor nos muestra diferentes F.D., desdobra al personaje original, para introducirnos en sus reflexiones y dudas en función de sus convicciones o creencias, sus profesiones o estudios.<sup>376</sup>

El personaje F.D. 2, por ejemplo, toma la decisión de cruzarlo precisamente porque le atrae el riesgo. Otros personajes como F.D. 3 y F.D. 4, que en la ficción han decidido estudiar Filosofía, se proponen utilizar a partir de ahora solamente la lógica en sus vidas. Tanto es así, que son incapaces de actuar. Dürrenmatt describe en su narración hasta trece personajes que deben cruzar un puente delante del cual hay una señal de prohibido el paso. Algunos logran la hazaña, otros se hunden en el abismo al derrumbarse el puente. Todos ellos actúan guiados por su particular convicción acerca de lo que ocurrirá. El hecho de ser alcanzado por un meteorito cruzando un puente es improbable pero posible, de manera que no hay que descartarlo.

Según Probst, en su estudio *(K)eine Autobiographie schreiben* (2008)<sup>377</sup> el relato puede ser considerado un símil de la dificultad de reconstruir los hechos pasados, en el marco de una autobiografía, ya que el yo que recuerda, construye más que reconstruye el

---

<sup>375</sup> El aspecto autobiográfico de los dos volúmenes de *Stoffe* ha sido analizado con detalle en la obra de Probst R. *(K)eine Autobiographie schreiben*. Paderborn: Fink, 2008.

<sup>376</sup> Recuérdese el relato *Das Sterben der Pythia* analizado en el primer capítulo, donde Dürrenmatt también inventa dobles de Edipo que se comportan de manera distinta, dando a conocer las diversas posibilidades de actuar de este personaje.

<sup>377</sup> Óp. cit.

pasado.<sup>378</sup> “El autor sale al paso de la imposibilidad de reconstruir de manera adecuada hechos biográficos, constatada en la primera parte, con la enumeración de variaciones del yo recordado, que con sus múltiples perspectivas aclaran diversos aspectos del yo pasado.”<sup>379</sup>

En este sentido podemos ver en el relato de nuevo la influencia de Vaihinger en cuanto que la realidad no puede ser representada como tal, sino que es construida por el sujeto mediante ficciones, que pueden ser artísticas o de cualquier otra índole.

En la tercera parte de la narración Dürrenmatt concluye que observando los casos anteriores, debemos pensar que a la hora de tomar decisiones, los seres humanos se basan más en las creencias que en sus conocimientos. Estas creencias pueden ser, según el autor, de tipo racional (razonable) y de tipo irracional (no razonable). Las decisiones que toman los distintos F.D. con respecto a cruzar el puente, están influenciadas por su cosmovisión, es decir, por sus creencias, que influyen a su vez en su interpretación subjetiva de la realidad. Por lo tanto, volviendo al relato, la creencia de que un puente en buen estado no se va a hundir en el momento en que lo estoy cruzando es una creencia racional (razonable), ya que no supone ninguna temeridad pasar por él. Sin embargo, atravesar un puente que se está hundiendo es una temeridad, y la creencia de que no va a pasar nada no es razonable.

(...) La dialéctica de la creencia tiene lugar entre una creencia razonable y una creencia no razonable, y no entre la creencia y la razón, ya que la creencia está fusionada con la razón. Sin creencia no es posible siquiera la suposición, que siempre es el paso por el puente entre lo seguro y lo inseguro.<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> El propio Dürrenmatt hace referencia a este aspecto de la reconstrucción de hechos pasados en el marco de sus dos volúmenes autobiográficos *Stoffe*. Recuérdese que también habla de la función de la imaginación en la reconstrucción del pasado en su *Dramaturgie der Vorstellungskraft*, mencionada en este capítulo.

<sup>379</sup> [Trad. a.], Probst, *(K)eine Autobiographie schreiben*, óp. cit., p. 198, “Der Autor begegnet der im ersten Teil konstatierten Unmöglichkeit, biographische Tatsachen zu rekonstruieren und adäquat darzustellen, mit der Schilderung von Variationen des erinnerten Ich, die in der Polyperspektivität der Darstellung unterschiedliche Aspekte des vergangenen Ich beleuchten.”

<sup>380</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Die Brücke*, óp. cit., p. 107, “Die Dialektik des Glaubens spielt sich somit zwischen dem vernünftigen und den unvernünftigen Glauben ab und nicht zwischen Vernunft und

Como manifiesta Dürrenmatt en el relato *Vinter* (1989), perteneciente también a *Turmbau* (1990)<sup>381</sup>, sin creencia no podría haber ni siquiera ciencia. Cuando Dürrenmatt sostiene que en el conocimiento, incluso en el científico, se mezcla la creencia, es decir la persuasión de su corrección, se está alejando de la teoría del conocimiento de Kant, que separa radicalmente saber y creencia, dejando la creencia solamente para el uso práctico de la razón, es decir, la ética y la fe racional<sup>382</sup>. En consecuencia, la interpretación de las ideas kantianas por parte de Dürrenmatt nos lleva a relacionar creencia y ciencia, refiriéndose a una creencia racional.<sup>383</sup> Dürrenmatt plantea esta dialéctica en el ámbito de la capacidad de decisión y de acción que tiene el ser humano en función de la improbabilidad que puede hacerse realidad en el futuro. La incertidumbre acerca del futuro en el plano social y político, y en general, en todos los asuntos humanos ha sido motivo recurrente en las obras literarias de Dürrenmatt, ya sea en forma de laberinto donde el individuo está perdido, ya sea en la forma de peor *rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*), transcripción literaria del azar en la literatura del autor.

Al igual que en otros relatos y ensayos de Dürrenmatt, se introduce en base a lo expuesto un tema ajeno al relato, casi siempre de carácter científico, político o social, que plasma el posicionamiento del autor respecto a ese problema. En la narración que nos ocupa es la política armamentística del momento, especialmente caracterizada en su época por el enfrentamiento entre el bloque marxista y el bloque capitalista. La relación de este tema con el resto del relato es que ambos bloques justifican la carrera armamentística basándose en la *creencia irracional* de que el enemigo esté más avanzado en su investigación al respecto, lo que lleva a la necesidad de igualarse a él; o la *creencia irracional* de que el enemigo se acobarde si sabe que el otro bando está armado hasta los dientes. Manifiesta Dürrenmatt que la carrera armamentística es

---

Glauben, denn der Glaube ist der Vernunft immer beigemischt, ohne Glauben ist auch das Vermuten nicht möglich, das immer ein überschreiten der Brücke zwischen Gesichertem und Ungesichertem ist.”

<sup>381</sup> Óp. cit.

<sup>382</sup> La fe racional en Kant es una creencia, no demostrable científicamente, ligada a la experiencia moral. Es una exigencia de la razón humana creer en el alma y en Dios para dar sentido a esta experiencia moral.

<sup>383</sup> En alemán el término *Glaube* se aplica tanto a la creencia como a la fe. Quiere esto decir que Dürrenmatt mantiene el término kantiano de fe racional, aunque lo utilice en otro sentido.



irracional, aunque ambos bloques la consideren necesaria. La necesidad, sin embargo, solamente puede encontrarse en la lógica, en los axiomas. En el ámbito de lo empírico solamente existe lo absolutamente seguro en el hecho pasado, pero no en su interpretación. En la medida en que el futuro es incierto no podemos afirmar que algo va a suceder necesariamente.

Todo lo referente al futuro es solamente probable, entendiendo que la probabilidad incluye también la improbabilidad: lo probable se puede calcular de manera aproximada, es probable que ocurra pero no es necesario que ocurra; lo improbable, que también puede ocurrir, pero que tampoco es necesario que ocurra, está totalmente fuera de nuestros cálculos. (...) podemos aventurar el enunciado siguiente: que la realidad es la improbabilidad que ha sucedido.<sup>384</sup>

Como conclusión se puede afirmar que el relato *Die Brücke* nos lleva a la reflexión acerca de la dificultad de conocer y expresar la verdad de nuestros conocimientos, en base a los cuales debemos tomar decisiones. Estos conocimientos, afirma Dürrenmatt, no nos proporcionan seguridad acerca del futuro, ya que éste no está determinado ni por leyes causales físicas ni tampoco de otro tipo. En este sentido el conocimiento objetivo no es posible en el ámbito de lo empírico, siendo el sujeto de conocimiento una parte importante en la construcción del conocimiento de la realidad. En consecuencia, nuestro saber, tanto el científico como de cualquier otra índole, tiene un carácter hipotético y probabilístico.

Como hemos mencionado anteriormente, la creencia puede ser racional o irracional en función de la probabilidad o improbabilidad de que suceda un acontecimiento futuro. Destaca Dürrenmatt en este relato que lo improbable puede suceder también, por lo que a veces la reflexión y la planificación del ser humano no le sirven de mucho.

---

<sup>384</sup> Ibid., p. 110, "Alles Zukünftige dagegen ist bloss wahrscheinlich. Wobei im Wahrscheinlichen auch das Unwahrscheinliche eingeschlossen ist: Das Wahrscheinliche liegt noch in unserer ungefähren Berechenbarkeit, es tritt wahrscheinlich ein, aber es muss nicht eintreten, das Unwahrscheinliche dagegen, das ebenfalls einzutreten vermag, aber nicht dazu genötigt ist, liegt gänzlich ganz ausserhalb des Vorrausrechenbaren. (...) darf der Satz gewagt werden, dass die Wirklichkeit eine Unwahrscheinlichkeit darstellt, die eingetreten ist."

Por lo tanto, el tema central del relato, es decir, el concepto de verdad, queda reducido al de certeza o probabilidad, de acuerdo con una cosmovisión contemporánea fruto de los nuevos conceptos físicos basados en la teoría cuántica.<sup>385</sup> El azar que afecta a todos los sucesos, tanto físicos como humanos, opina Dürrenmatt, contrasta con una concepción determinista del mundo, que afirma que todo sucede en base a una concatenación de causas y efectos previsibles. “El azar juega un papel nuevo e inesperado en la física, sobre todo en la física atómica. Esto significa que el drama humano consiste en que el ser humano vive en un mundo no previsible. Lo imprevisible le da la libertad.”<sup>386</sup>

Para finalizar, diremos que el relato *Die Brücke* trata la cuestión de la verdad apartándose de la *teoría clásica de la correspondencia*, mezclando ensayo y ficción. Encontramos aquí un planteamiento de la realidad y de su verdad aunando elementos subjetivos y objetivos, mostrando la influencia de los filósofos citados en el presente capítulo. La incertidumbre reina en el mundo de la física atómica y en la vida en general lo que el autor interpreta como libertad para el ser humano, al no estar determinado por nada. En este sentido podemos detectar una dimensión ética del relato, ya que el individuo al ser libre debe responsabilizarse de sus actos. El ser humano *construye*, en cierto modo su realidad, tanto a nivel ficcional como en la vida real. Elaboramos ficciones de todo tipo, desde científicas a artísticas.

---

<sup>385</sup> Ver capítulo III del presente trabajo

<sup>386</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 3, p. 161, „Der Zufall spielt ja auch in der Physik, gerade in der Kernphysik, eine ganz neue, eine ganz unverhoffte Rolle. Das heisst das menschliche Drama besteht darin, dass der Mensch im Unberechenbaren lebt. Die Unberechenbarkeit gibt ihm Freiheit.”

## 2.2. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se ha pretendido dejar de manifiesto la influencia de la filosofía, especialmente la epistemología, en la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt, con especial hincapié en algunos filósofos. La trayectoria artística del autor ha estado muy influenciada por temas filosóficos como pueden ser la realidad y su conocimiento, la posibilidad de la verdad en el conocimiento, el sentido de la existencia, la cuestión de Dios, los valores morales, etc. Las reflexiones filosóficas del escritor están en función de su literatura, no de una nueva filosofía. Así en palabras del propio autor “La filosofía se convirtió en fuente de mi escritura, y cuando la abandoné realmente no lo hice.”<sup>387</sup>

En Dürrenmatt todo está relacionado: sus vivencias personales, los arquetipos mitológicos, la filosofía, la ciencia y su gran interés por las cuestiones sociales. Dürrenmatt no pretendía hacer filosofía, ni mucho menos tenía la intención de utilizar su escritura con una ideología de fondo para persuadir al lector de su opinión. La tarea del escritor, según afirma el literato en el libro *Literatur und Kunst* (1998)<sup>388</sup> no debe ser la de hacer filosofía, sino la de utilizar el mundo como *materia (Stoff)* a partir de la cual pueda crear sus construcciones ficticias, su *mundo propio (Eigenwelt)*. El dramaturgo siempre fue enemigo del pensamiento dogmático y de las verdades absolutas en cualquier campo, de tal manera que siempre estuvo abierto a la duda, a repensar lo escrito, a encontrar nuevas posibilidades artísticas, etc.

Mientras que en el primer capítulo se han tratado símiles con temática mitológica, es decir, reinterpretaciones de los mitos griegos clásicos, en este capítulo se ha visto como los símiles pueden tener también fundamentos filosóficos. El relato *Das Haus* (1940/1973/1990)<sup>389</sup>, por ejemplo, es un símil que ya no habla de arquetipos mitológicos, sino que representa una situación posible: “Por primera vez di con una

---

<sup>387</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 129, “Mein Philosophiestudium wurde zur Bruststätte meiner Schrifstellerei, und als ich es aufgab, gab ich es nicht auf.”

<sup>388</sup> Óp. cit.

<sup>389</sup> Óp. cit.

historia que podía ser un símil, pero prescindiendo de lo irreal, de lo mitológico que había caracterizado mis relatos anteriores. Esta historia podría haber sucedido.”<sup>390</sup>

Si bien Dürrenmatt estudió Filosofía, se decidió finalmente por ser escritor e incorporar todos esos conocimientos e inquietudes en sus obras de ficción, sus ensayos y sus discursos. Ahora bien, como afirmó en más de una ocasión, “(...) pero mi impulso intelectual sigue siendo el de un teórico del conocimiento.”<sup>391</sup>

Los filósofos tratados en este capítulo han tenido una especial incidencia en la obra del escritor, según manifiesta él mismo, aunque no se puede obviar tampoco la influencia en su literatura de muchos otros pensadores. La limitación temporal y espacial asociada a este trabajo de investigación, nos imposibilitan abordar el estudio y análisis de todos ellos, si bien deja la puerta abierta a futuros estudios sobre esta temática.

El primero de los autores tratado ha sido Platón, que inspiró a Dürrenmatt una forma de hacer literatura consistente en utilizar símiles para referirse a la realidad, tal y como hiciera el filósofo griego con los mitos que inventaba para explicar asuntos filosóficos difíciles. En especial cobra importancia el *mito de la caverna*, que entre otras cosas es una alegoría acerca del conocimiento, que el escritor suizo interpretará luego de muy diversas maneras. La caverna, similar a lo dicho en el capítulo anterior del laberinto, ofrece una visión claustrofóbica del ser humano que pretende salir de su encierro físico o espiritual. En este sentido, el relato *Die Stadt* de 1947, como ha quedado de manifiesto, presenta claras influencias platónicas, tanto en el vocabulario elegido, como en la situación que se detalla en la obra: un protagonista que pretende averiguar, mediante la utilización del razonamiento lógico e intuitivo, cómo es el lugar que habita y su función allí. En las diversas versiones de esta historia, se repite el mismo patrón, a saber, un mundo dualista (mundo subterráneo-superficie, razón-sentidos, prisión-libertad) en el que los protagonistas no consiguen liberarse y “salir de la caverna”. Por otro lado, Dürrenmatt manifiesta su desacuerdo con la filosofía

---

<sup>390</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p. 177, „Ich traf zum ersten Mal auf eine Geschichte, die gleichnishaft war, aber ohne das Unwirkliche, Mhysische auskam, die bisher meine Erzählungen hatten. Sie hätte sich abspielen können.”

<sup>391</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 123, “aber ich bin dem Denimpuls nach Erkenntnistheoretiker geblieben.”

platónica en cuanto a su idealismo y su convicción de que las ideas (en sentido platónico) son entidades inmutables, representando la verdad absoluta de las cosas físicas. Uno de los temas que más interesan a Dürrenmatt es el del conocimiento de la realidad, lo que incluye una reflexión acerca del pensamiento y del lenguaje como medios para conocerla. En este sentido, el escritor ha demostrado ser partidario de una concepción convencionalista del lenguaje, distinguiendo entre un plano lógico y otro ontológico o existencial, que nunca puede ser descrito en toda su riqueza por los conceptos generales. Por esta razón, el lenguaje no puede ser el portador de la verdad absoluta acerca de la realidad. Sin embargo, considerando la teoría de las ideas de Platón desde una perspectiva matemática, el escritor la relaciona con la física actual que, según su criterio, es muy abstracta por su alto grado de matematización, partiendo de constructos mentales ideales no contrastables todavía en la experiencia. Con respecto al dualismo platónico, Dürrenmatt ofrecerá una síntesis otorgando gran importancia a los elementos subjetivos del conocimiento, por ejemplo las creencias.

Otro autor fundamental para Dürrenmatt y su producción literaria fue Kant, cuya filosofía crítica se cuestionaba los límites del saber, planteándose si la metafísica podía ser una ciencia universal como la matemática y la física. En el segundo tomo de su obra *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>392</sup>, Dürrenmatt nos habla mucho acerca de esta cuestión, además de plasmar en sus relatos *Das Haus* (1940/1973/1990), *Die Brücke* (1990), *Vinter* (1989), etc. aspectos de la filosofía kantiana. Afirma Dürrenmatt que Kant libera al Minotauro de su laberinto, precisamente por aceptar que el laberinto existe. El filósofo de Königsberg estaba convencido de la posibilidad de una ciencia universal y necesaria, la newtoniana, aspecto que Dürrenmatt como persona del siglo XX no comparte, apelando al carácter probabilístico de la ciencia. Al establecer el límite entre ciencia y creencia, Kant dejó para la razón práctica las cuestiones referentes a la moral y la religión. Temas como la demostración de la existencia de Dios o la inmortalidad del alma, ya no podrían ser conocidos, aunque sí pensados. Dürrenmatt se sintió muy afín a las tesis kantianas, ya que le sirvieron mucho para acabar con el enfrentamiento que mantenía con su padre por cuestiones teológicas. Pero la influencia kantiana, que

---

<sup>392</sup> Óp. cit.

abarca también la elección del vocabulario de muchos escritos dürrenmattianos, se extiende asimismo a una forma ilustrada de entender los asuntos humanos, considerando la libertad como uno de los pilares irrenunciables de la persona. El autor está convencido de que necesitamos una segunda Ilustración, donde impere la libertad individual al tiempo que la razón y el sentido común estén también muy presentes en la política.

Según afirma el propio Dürrenmatt, otra influencia vital para él fue el filósofo y teólogo danés Kierkegaard, que con sus afirmaciones revolucionó la teología cristiana, relegando ésta a la vivencia subjetiva. El cristianismo debe vivirse en la intimidad del individuo, sin necesidad de un ritual ni de una exigencia doctrinal. Si con Kant el conocimiento quedó perfectamente delimitado, separando creencia de saber, con Kierkegaard la existencia humana no comprensible desde ninguna teoría, estará en el centro de su filosofía. El individuo, que solo puede definirse desde su subjetividad, enfrentado en la filosofía del pensador danés al colectivo, aportará a Dürrenmatt el perfil de los protagonistas de relatos y obras dramáticas. La dialéctica entre el individuo y la sociedad es trasladada por el escritor a los personajes de sus ficciones en términos de *hombre valiente*, *héroe cómico* o *héroe irónico* que representan la impotencia del ser humano que se enfrenta al sistema, al poder político. El *hombre valiente* se diferencia del *héroe trágico* en que éste último conseguía redimir a la humanidad del castigo, de la injusticia, etc. mediante un sacrificio personal, pero la acción del *hombre valiente* es inútil, no consigue su objetivo. De ahí que no pueda ser un *héroe trágico*, sino *irónico*. Esta temática no es abordada por Dürrenmatt solamente en sus ficciones, sino que en sus ensayos y discursos también alude a la naturaleza paradójica del ser humano, como individuo enfrentado a un colectivo, desde un punto de vista distinto. En opinión del autor, la libertad individual debe poder conjugarse con la libertad del colectivo, que viene a ser la justicia. Ambos valores han de complementarse para tender un puente a esta condición paradójica del ser humano. Este puente debe ser favorecido por la política, siempre y cuando se haga de manera racional, sin apelar ideologías dogmáticas fundamentadas en valores filosóficos para persuadirnos de su validez. El individuo juega un papel muy

importante, tanto en la literatura de Dürrenmatt como en su cosmovisión humanista, ya que es desde la singularidad desde la que parte cualquier posible cambio o crítica a las condiciones sociales y políticas adversas. La influencia de Kierkegaard también se extiende a la manera en que Dürrenmatt hace literatura, eligiendo una forma indirecta de comunicación (símbolos) y utilizando la ironía, como ha quedado de manifiesto.

También hemos querido tratar en este capítulo la filosofía de Nietzsche, especialmente su crítica a la filosofía occidental y su nuevo concepto de verdad como perspectiva, por su semejanza con algunos de los planteamientos de Dürrenmatt. La filosofía nietzscheana que se caracteriza por su vitalismo y su crítica a la metafísica y la religión cristiana propone una nueva forma de conocimiento de la realidad basada en considerar los conceptos como metáforas de lo existente y destacando las múltiples perspectivas e interpretaciones que se pueden dar del mundo. Además de esto, Nietzsche dio mucha importancia a la parte irracional y emotiva del ser humano frente a la mitificación de la razón en la filosofía racionalista e idealista. Dürrenmatt también destaca el carácter dual y paradójico del ser humano, como ser racional y como ser irracional. Precisamente será nuestra parte emotiva e irracional la que influya decisivamente en nuestro conocimiento y en la forma de ver el mundo, y por lo tanto en nuestras acciones. Ambos, filósofo y escritor, fueron críticos con las creencias religiosas como fundamento del saber y de la moral. Dürrenmatt argumenta en muchos textos su convicción de que debemos encontrar el sentido a nuestra existencia en nosotros mismos y no en una instancia superior trascendente, por lo que también rechaza la existencia de Dios y los postulados de la teología cristiana.

Coincidiendo con Nietzsche, el escritor suizo tiene una concepción convencionalista del lenguaje. Por esta razón, Dürrenmatt utiliza símbolos para referirse a la realidad en sus ficciones de manera semejante a como Nietzsche concebía los conceptos como metáforas de la realidad y no como portadores de la verdad o esencias del mundo.

Finalmente, hemos mencionado al filósofo alemán Heidegger y su *Filosofía del como si*, como influencia en la literatura de Dürrenmatt por la manera en que el pensador planteaba las ficciones como modo de conocimiento de la realidad. Los enunciados

acerca de la realidad tendrán, en consecuencia un carácter hipotético, siendo aceptados como reales hasta que ya no cumplan la función deseada. Las ficciones literarias, al igual que las religiosas o las científicas parten de supuestos, de construcciones mentales previas. De esta manera la ficción literaria, en opinión de Dürrenmatt se comporta como una vía de conocimiento de la realidad, no imitándola ni retratándola, sino introduciendo nuevos elementos como el azar, lo grotesco y lo paradójico, en base a los cuales se plantea una situación al público que le resulta extraña, y por lo tanto, le incita a la reflexión.

Integrando todo lo anterior podemos afirmar que Dürrenmatt es un escritor con profundas raíces filosóficas en su cosmovisión. Los ensayos y discursos del escritor muestran su gran erudición y avalan a su vez su clara tendencia hacia el tratamiento de temas epistemológicos. Sus ficciones literarias presentan a individuos que deben orientarse en un mundo hostil, entablando relaciones conflictivas que les llevan a dilemas morales. Al igual que Kierkegaard con su *comunicación indirecta*, Dürrenmatt aplica esta forma indirecta utilizando sus ficciones como símiles del mundo.

Pero no solamente encontramos influencias de una filosofía teórica en los escritos de Dürrenmatt, sino también de la filosofía práctica o ética, que viene a determinar el carácter humanista de su literatura. En la inmensa mayoría de sus escritos, el ser humano será el centro de todas las reflexiones y también de las ficciones del escritor, tanto como sujeto de conocimiento, como de acciones que tienen consecuencias sobre los demás. Estas acciones elegidas libremente tienen como base el conocimiento racional y también las emociones. Dürrenmatt plantea en sus ficciones literarias unas constelaciones de relaciones humanas dominadas por posiciones dialécticas, por la dificultad de la comunicación entre los individuos, y por ende, unas relaciones humanas vistas desde una perspectiva ética. En este sentido nos encontramos en la narraciones de Dürrenmatt con individuos que creen en la justicia frente a otros corruptos, individuos sinceros frente a mentirosos, ricos y pobres, etc.

Entre los numerosos textos que hemos mencionado a la largo del capítulo hemos seleccionado el relato *Die Brücke* (1990) para un análisis más profundo por su temática



claramente epistemológica, tratando el tema de la verdad, el conocimiento y su relación con la creencia como fundamento de las acciones de los seres humanos. Además de esto, podemos apreciar en este relato también la influencia de los filósofos tratados en este capítulo. En *Die Brücke* se mezcla el ensayo con la ficción y la autobiografía.

Se trata de un *experimento* literario en el que el tema central será la posibilidad de un conocimiento verdadero y objetivo acerca de un suceso y todos los factores que influyeron en él. La narración expone la opinión del autor acerca de que cualquier suceso podría haber sido de otra manera por la intervención del azar, por lo que Dürrenmatt presenta diferentes posibilidades de ese suceso, a saber, una persona que debe cruzar un puente ante el peligro de ser alcanzada por un meteorito. Cruzar un puente, le sirve a Dürrenmatt como símil de la dificultad de tomar una decisión y de la importancia de nuestras creencias a la hora de decidir. En este relato Dürrenmatt se aleja de nuevo de planteamientos deterministas, incorporando en su cosmovisión las nuevas teorías científicas del siglo XX con sus leyes probabilísticas en su cosmovisión.

Al descartar un determinismo físico y de cualquier otro tipo, Dürrenmatt ve la incertidumbre acerca del futuro como libertad que caracteriza las decisiones del ser humano. La conclusión que saca Dürrenmatt en sus planteamientos literarios es que todo conocimiento lleva inherente un grado de subjetividad, es decir de creencia. El conocimiento objetivo solamente es posible en el ámbito de la lógica, en el terreno de lo empírico se complementan elementos objetivos y subjetivos. En *Die Brücke* Dürrenmatt no hace una separación tan drástica entre conocimiento y creencia como la que estableciera Kant, sino que Dürrenmatt aporta un matiz personal, estableciendo la división entre una *creencia racional* y una *creencia irracional*. Esto le lleva a afirmar la importancia de la creencia racional en el conocimiento.

Conocimiento objetivo y conocimiento subjetivo se dan la mano en opinión del dramaturgo que así lo manifiesta en el epílogo a su obra *Der Mitmacher* (1976)<sup>393</sup>. "Tanto el pensamiento objetivo como el pensamiento subjetivo son necesarios, los dos

---

<sup>393</sup> Óp. cit.

son inevitables, los dos tienen límites.”<sup>394</sup> En relación a esto podemos ver la influencia de Kierkegaard y su distinción entre pensamiento objetivo y pensamiento subjetivo en el escritor.

Acerca del tema la verdad, tratado desde el punto de vista epistemológico en este capítulo, Dürrenmatt afirma en el mismo epílogo que ésta solo puede contarse a modo de cuento. Para Dürrenmatt la verdad es una apropiación subjetiva del individuo en el que influyen también los aspectos irracionales.

Asimismo, afirma el escritor, debemos aceptar el límite de nuestra capacidad de conocimiento. Solamente de esta manera podemos vivir según nuestra condición humana, aceptando el límite, incluido el de nuestra propia existencia.

En el siguiente capítulo trataremos también temas epistemológicos, pero en esta ocasión no lo haremos ya desde el punto de vista del pensamiento filosófico, sino que lo haremos desde un enfoque mucho más científico. También desde esta perspectiva volveremos a abordar aspectos ya comentados tales como el conocimiento, la cuestión de la realidad, el concepto de verdad, etc.

Analizaremos la incorporación de los patrones científicos contemporáneos en la concepción teatral del dramaturgo, convirtiendo el azar en *peor rumbo posible*.

---

<sup>394</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 228, “sowohl das objektive Denken noch das subjektive Denken ist notwendig, beide sind unumgänglich, beiden sind Grenzen gesetzt.”

## CAPÍTULO III.- LA CIENCIA

---

### 3. LA CIENCIA EN LA LITERATURA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

El interés de Dürrenmatt por la ciencia comenzó en la infancia, como afirma el propio autor, con su admiración por las constelaciones, que luego se convertiría en pasión por la astronomía. “Me ocupo de la astronomía desde mi infancia en el pueblo. Más tarde apareció la física en mi pensamiento y hoy en día me divierto con una de sus partes, la cosmología.”<sup>395</sup>

La cosmovisión de Dürrenmatt se nutre en gran medida de los estudios científicos del siglo XX. Quiere esto decir, que junto a la filosofía, analizada ya en detalle en el capítulo anterior del presente trabajo de investigación, la ciencia será otra fuente de contenidos y de estructuras que podemos encontrar en la obra artística del escritor, tanto en su pintura como en su literatura.

Cuando hablamos de la influencia de la ciencia en la literatura de Friedrich Dürrenmatt no nos referimos solamente a una ciencia en concreto, sino a varias ciencias, fundamentalmente la física, la matemática y la astronomía. Por otro lado, como manifiesta el propio escritor, está su interés por la cosmología, ciencia que mantiene sus vínculos con la filosofía por su indagación integradora de diferentes disciplinas científicas en la búsqueda de respuestas acerca de los misterios del universo.

En este capítulo trataremos aquellos aspectos de la ciencia más influyentes en el escritor suizo. Analizaremos, pues, aspectos epistemológicos de la ciencia del siglo XX, aspectos temáticos y aspectos éticos y sociales.

---

<sup>395</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 191.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 206, “Ich beschäftigte mich seit meiner Kindheit im Dorf mit der Astronomie, später trat die Physik in mein Denken, und heute amüsiert mich vor Allem eines ihrer Teilgebiete, die Kosmologie (...)“

Para ilustrar los aspectos anteriormente mencionados haremos referencia a diversos textos, tanto de ficción como ensayos o discursos, centrándonos especialmente en *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956), publicado en *Literatur und Kunst*,<sup>396</sup> *Philosophie und Naturwissenschaft*<sup>397</sup>, *Theater*<sup>398</sup> y su famoso drama *Die Physiker* (1962),<sup>399</sup> cuyo tema principal es la problemática de la responsabilidad del científico sobre sus descubrimientos.

Además de estas obras, son múltiples los textos con temática científica o cosmológica y es raro no encontrar una alusión a conceptos científicos en los escritos de Dürrenmatt, tanto en ensayos, discursos, entrevistas o ficciones. Por citar algunos ejemplos, podemos empezar con su primera obra titulada *Komödie* (1943)<sup>400</sup> en la que el autor trata acerca de diversas concepciones espaciotemporales, finalizando con un desastre planetario; *Das Unternehmen der Wega* (1954)<sup>401</sup>, novela radiofónica que relata una catástrofe nuclear; *Portrait eines Planeten* (1970)<sup>402</sup> trata de los momentos previos a la destrucción de nuestro planeta; *Der Mitmacher* (1973)<sup>403</sup> describe a un científico que ha encontrado la manera de desintegrar cadáveres en su laboratorio situado en el subsuelo; en la obra *Dichterdämmerung* (1998)<sup>404</sup> Dürrenmatt hace referencia a un agujero negro; el relato *Winterkrieg im Tibet* (1981)<sup>405</sup>, perteneciente a *Labyrinth Stoffe I-III* (1981), contiene pasajes donde se describe el origen del universo partiendo del *Big Bang*; en su última novela *Durcheinandertal* (1989)<sup>406</sup>, Dürrenmatt nos ofrece una imagen del mundo basada en conceptos físicos como *materia* y *antimateria*. También podemos encontrar contenidos científicos en ensayos y discursos como *Einstein* (1979), recopilado en *Philosophie und Naturwissenschaft*<sup>407</sup> o *Kabbala der Physik* (1988)

---

<sup>396</sup> Óp. cit.

<sup>397</sup> Óp. cit.

<sup>398</sup> Óp. cit.

<sup>399</sup> Dürrenmatt, F.: *Die Physike*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 7.

<sup>400</sup> Inédita, aparece en 1980 bajo el título *Untergang und neues Leben*

<sup>401</sup> Dürrenmatt, F.: *Das Unternehmen der Wega*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 17.

<sup>402</sup> Dürrenmatt, F.: *Play Strindberg/Portraiteines Planeten*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 12.

<sup>403</sup> Dürrenmatt, F.: *Der Mitmacher*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 14.

<sup>404</sup> Dürrenmatt, F.: *Der Meteor/Dicherdämmerung*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 9.

<sup>405</sup> Óp. cit.

<sup>406</sup> Dürrenmatt, F.: *Durcheinandertal*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 27.

<sup>407</sup> Óp. cit.

incluido en *Versuche/Kants Hoffnung* (1988)<sup>408</sup>, por citar aquí solamente algunos ejemplos.

Al igual que ocurriera con los contenidos filosóficos, ya analizados en el capítulo II, Dürrenmatt no es un autor que reproduzca fielmente las teorías científicas, ya que no es filósofo ni científico, sino que más bien las interpreta y las amolda a su manera de pensar, escribir y pintar. Por esta razón, las reflexiones del literato no serán exclusivamente científicas, sino que tendrán al ser humano como centro, bien como productor de la ciencia, bien como su víctima.

Dürrenmatt afirma que no se puede hacer literatura ignorante de los avances científicos del momento. Así lo dejó de manifiesto en una entrevista con el periodista Sven Michaels concedida el 7 de diciembre de 1990, poco antes de su propia muerte.

(...) Eso siempre me sorprende, ya que entender el mundo de forma dramática hoy en día es imposible al margen de la ciencia. Lo que modifica el mundo no es la política o el arte, sino precisamente la ciencia. La segunda cultura, la cultura científica es hoy en día la determinante.<sup>409</sup>

El literato tenía amigos científicos con los que le gustaba conversar acerca de temas de la física o de la astronomía. Entre estos amigos podemos citar al físico austriaco Wolfgang Pauli (1900-1958)<sup>410</sup> o al profesor de matemáticas y filosofía suizo Marc Eichelberg (1925-2011), que lo describe como un pensador incansable y obstinado cuando le intrigaba un tema de índole científica. Afirma Eichelberg en *F.D. und die*

---

<sup>408</sup> Óp. cit.

<sup>409</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Über die Grenzen*. [Ed. Michael Haller]. Zürich: Pendo, 1990, p. "Das verwundert mich immer, denn die Welt dramaturgisch in den Griff zu bekommen, das geht heute ohne Beschäftigung mit der Wissenschaft überhaupt nicht. Was die Welt verändert, ist doch nicht die Politik oder Kunst, sondern eben die Wissenschaft. Die zweite, die naturwissenschaftliche Kultur ist heute das Entscheidende."

<sup>410</sup> Físico austriaco, nacionalizado suizo y posteriormente norteamericano. Desarrolló su investigación en el campo de la mecánica cuántica y obtuvo el premio Nobel de Física por su *Principio de exclusión* que consistía en imponer una restricción sobre la distribución de los electrones entre los diferentes estados.

*Naturwissenschaften*<sup>411</sup> que cuando Dürrenmatt no llegaba a respuestas en cuestiones científicas echaba mano de su pluma de dibujar. Por otro lado, su pasión por la astronomía le acompañó toda la vida; de hecho, Dürrenmatt tenía un telescopio en su despacho para observar las estrellas, cuyas constelaciones ya dominaba desde niño<sup>412</sup>.

### 3.1. EPISTEMOLOGÍA Y CIENCIA

Como quedó de manifiesto en el capítulo anterior, Dürrenmatt siempre tuvo un gran interés por la teoría del conocimiento o epistemología. En este capítulo trataremos el tema del conocimiento de la realidad desde la perspectiva de la ciencia.

Dürrenmatt habla precisamente de este tema en una entrevista con Gerhard Vollmer<sup>413</sup> en 1990, de la que podemos concluir que compartía con este físico y filósofo su teoría del conocimiento evolucionista, expuesta en su libro *Evolutionäre Erkenntnistheorie*.<sup>414</sup> Se trata de un realismo que admite el carácter hipotético del conocimiento científico y la existencia de una realidad estructurada independiente de la conciencia humana. El ser humano puede captar y explicar parcialmente esta realidad mediante la percepción, el pensamiento y una ciencia intersubjetiva. Si a esto le añadimos un enfoque evolucionista, podemos considerar al cerebro humano como un órgano que elabora los estímulos recibidos y dirige procesos fisiológicos y psicológicos con una finalidad cognoscitiva.

---

<sup>411</sup> Artículo publicado en la obra *Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Maler*. [eds. Schweizerisches Literaturarchiv/Kunsthhaus]. Bern/Zürich: 1994, pp. 225-227.

<sup>412</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 18.

<sup>413</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4.

Nacido en 1943 en Alemania, Vollmer estudió Matemáticas, Física y Química en Múnich, Berlín y Friburgo, y trabajó como practicante en el acelerador alemán (DESY). Estudió también, paralelamente a su actividad científica, filosofía y ciencias del lenguaje. Sentó las bases para convertir la reflexión filosófica en los campos de la teoría de la ciencia, la epistemología y la teoría del conocimiento en un ejercicio de conexión interdisciplinar al entroncar éstas con la investigación empírica.

<sup>414</sup> Vollmer, G.: *Evolutionäre Erkenntnistheorie*. München: Hirzel. 1975.

Esto significa que las mutaciones y la selección natural han obligado a las estructuras cerebrales a ajustarse a las estructuras de la realidad. Se produciría de esta forma un isomorfismo parcial con las condiciones ambientales importantes para la supervivencia.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es decir, desde una perspectiva evolucionista, Dürrenmatt afirma que el ser humano en la actualidad se encuentra en una *crisis biológica* (biologische Krise) debido a lo paradójico de su propia naturaleza. “El cerebro está o ha llevado al ser humano a una contradicción consigo mismo, a una crisis biológica.”<sup>415</sup> Por un lado, nuestro cerebro ha evolucionado mucho en sentido cultural, es decir, en aquello que afecta más directamente a lo que hemos producido en cuanto a conocimientos y tecnología, pero en nosotros permanecen aún los instintos y miedos ancestrales, convirtiéndonos en seres duales.

Otra consideración que hace el literato desde una perspectiva materialista del ser humano es que evolutivamente somos también los únicos seres que tenemos noción de nuestra propia muerte. Este hecho que marca un límite tanto de nuestro ser como de nuestra capacidad de conocimiento es crucial para Dürrenmatt. Ser conscientes de los límites nos debería llevar a aceptar la existencia tal cual y a valorarla sobre todas las cosas, sin necesidad de recurrir a un sentido trascendente de la misma. “Debemos considerar la vida como causa y finalidad de la evolución, no a pesar de, sino porque no la comprendemos. De aquí surge para mí un nuevo humanismo.”<sup>416</sup>

Dürrenmatt habla de un humanismo que se basa precisamente en la ciencia, en la aceptación de nuestra limitación sin buscar un sentido trascendente a la existencia. No debemos olvidar que según el dramaturgo es de suma importancia aceptar el *laberinto* entendido como símil de los límites de nuestro conocimiento, ya sea científico, o de cualquier otra índole.

---

<sup>415</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4, p. 115, “Das Hirn ist plötzlich im Gegensatz oder hat den Menschen in einen Gegensatz zu sich selbst, in eine biologische Krise geführt.”

<sup>416</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 169, “Wir müssen das Leben als Grund und Ziel der Evolution achten -nicht obwohl, sondern weil wir es nicht begreifen. Daraus erwächst für mich ein neuer Humanismus.”

En los capítulos anteriores se ha tratado ya acerca del sentido de la existencia en la obra literaria de Dürrenmatt desde la mitología y desde la filosofía. Volviendo ahora sobre lo dicho anteriormente, la pregunta acerca del sentido de la existencia es intrínseca al ser humano<sup>417</sup>, según afirma el escritor en otra entrevista concedida en 1990, en esta ocasión con el ensayista suizo Hugo Loetscher. En dicha conversación, Dürrenmatt afirma que es precisamente este sentido de la existencia el que suele llevarnos a respuestas de tipo religioso, aunque él mismo se manifieste abiertamente ateo. La ciencia, al igual que antes la filosofía, han llevado al escritor a apartarse de su tradición religiosa familiar. Sin embargo, coherente con su cosmovisión, el escritor sabe que sus convicciones son creencias subjetivas, que su apuesta por la ciencia y la razón son personales. “Siempre me preocupa la cuestión ¿qué puedo conocer?, ¿qué debo creer? Puedo creer en la ciencia, pero solamente creer.”<sup>418</sup> En consecuencia, la visión que tiene Dürrenmatt del ser humano es materialista, abandonando una perspectiva religiosa que le había sido inculcada desde la niñez. A pesar de ello, los temas religiosos como motivo de reflexión o de crítica han estado siempre presentes tanto en su obra literaria como pictórica.

La teoría del conocimiento evolucionista de Vollmer se basa a su vez en otras disciplinas como la antropología, la biología molecular, la lingüística, etc. En un sentido más filosófico, nos permite afirmar que el ser humano tiene la capacidad de alcanzar algún conocimiento objetivo acerca de sí mismo y del mundo. La adaptación al medio no es total, lo que explica las limitaciones de nuestra capacidad de conocimiento, aspecto que siempre ha mantenido Dürrenmatt como hemos reiterado a lo largo de esta tesis. Cercana a la filosofía kantiana, esta perspectiva epistemológica afirma que existen ciertas estructuras cognitivas innatas, es decir, a priori y constitutivas de la experiencia, pero que se adquieren de manera filogenética, a posteriori. Con respecto al lenguaje, éste también tendría un carácter evolutivo, existiendo una continua interdependencia con el conocimiento. La teoría evolutiva del conocimiento sitúa al ser humano como observador de un mundo que le incluye, por lo que no es un elemento

---

<sup>417</sup> Véase el apartado 1.4.2. del capítulo I de este trabajo.

<sup>418</sup> [Trad. a], *ibíd.*, p. 165, “Mir geht es immer um die Frage: was kann ich wissen, was glauben? Ich kann an die Wissenschaft glauben, aber eben nur glauben.”



neutro, sino que parte de sus prejuicios constitutivos, es decir, de estructuras innatas de conocimiento.

Dürrenmatt estaría de acuerdo con estos planteamientos acerca del conocimiento, destacando la necesidad de tener en cuenta los elementos subjetivos y constructivos del conocimiento, lo que nos lleva a la conclusión de que no podemos alcanzar una verdad absoluta acerca de realidad.<sup>419</sup> Con respecto a esto, piensa Dürrenmatt que el ser humano interpreta la realidad de diversas formas, siendo una de ellas la científica. Pero esta interpretación es a menudo contradictoria o nos lleva a contradicciones. Por citar aquí solo un ejemplo, podemos decir que la luz puede interpretarse bien desde la teoría corpuscular o bien desde la teoría ondulatoria. ¿Esto significa que la naturaleza tiene dos caras o que el cerebro del ser humano nos lleva a este tipo de interpretaciones? El pensamiento humano lleva a paradojas en muchos ámbitos: en la matemática, en la lógica, en la física, etc. La física intenta dar una respuesta a la realidad, utilizando ficciones físico-matemáticas. En este sentido tiene el mismo peligro de caer en paradojas que la lógica y la matemática en sí. Afirma Dürrenmatt, que la física moderna ya no maneja modelos contrastables empíricamente, sino que utiliza modelos especulativos y abstractos. Cuanto más sabemos del universo, más misterioso nos parece, ya que la física moderna no puede distinguir en muchos aspectos si está refiriéndose a la realidad o a la imagen que el científico se ha hecho de ella. De esta manera, concluye Dürrenmatt, también hay un ingrediente subjetivo en la física, siendo ésta en muchas ocasiones una construcción ideal o mental.

En la misma línea, estarían las afirmaciones que Arthur Eddington (1882-1944)<sup>420</sup> hace en su libro *Filosofía de la ciencia física* (1939) (*Philosophy of Physical Science*)<sup>421</sup>, obra que Dürrenmatt conocía perfectamente, acerca de que es posible averiguar algo sobre la naturaleza de la realidad por medio del examen de los conceptos y los métodos de los

---

<sup>419</sup> Recuérdese lo expuesto en el capítulo anterior al analizar el relato *Die Brücke*.

<sup>420</sup> Astrofísico británico que contribuyó a probar experimentalmente la Teoría de la Relatividad General mediante la observación del desplazamiento de la posición relativa de una estrella durante un eclipse total de Sol.

<sup>421</sup> Eddington, A.: *La Filosofía de la Ciencia Física*. [Trad. Carlos E., Prélav y Alberto L. M. Lelong]. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1956.

físicos, siendo este análisis incluso más fructífero que el de los hechos mismos descritos por ellos. En otras palabras, una buena parte de lo que se considera como conocimiento científico objetivo de las leyes de la naturaleza es realmente de carácter epistemológico o a priori. “En nuestra posición el universo físico no es ni enteramente subjetivo ni completamente objetivo, ni tampoco una simple mezcla de elementos o características subjetivas y objetivas.”<sup>422</sup> Para Eddington el conocimiento científico tiene dos planos, el de la realidad objetiva y el plano de nuestra conciencia. Ésta última impone su estructura a la naturaleza, de manera que el descubrimiento de las leyes en la naturaleza es obtener lo que previamente habíamos puesto en ella desde nuestra propia conciencia. Esto se refiere a las estructuras matemáticas que el ser humano ha elaborado para describir la relación entre los objetos físicos. Esta actitud es la que el propio autor define como *subjetivismo selectivo*. La influencia de Eddington en las opiniones de Dürrenmatt acerca del conocimiento científico hace que el escritor se incline por teorías constructivistas del conocimiento, es decir, aquellas en las que el sujeto y su estructura pensante influyen en lo pensado. Asimismo, Dürrenmatt opina que la expresión matemática de la física está relacionada con la estructura del pensamiento humano. El observador y el mundo observado no se pueden distinguir claramente, al contrario de lo que se afirmaba en la concepción realista del conocimiento.<sup>423</sup>

### 3.2. FICCIONES CIENTÍFICAS Y FICCIONES LITERARIAS

Acerca de la relación entre ciencia y arte en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt podemos ver también la huella de Eddington, que afirma que el físico se atiene a unas reglas de juego que condicionan su imaginación. Estas reglas de juego en términos de estructura matemática definen el marco de la investigación física. Sin embargo, el artista no pone límites a su imaginación.

---

<sup>422</sup> Ibid., p. 44.

<sup>423</sup> Acerca de la concepción realista del conocimiento y su correspondiente teoría de la verdad ver lo expuesto en el capítulo II de este trabajo en relación con el relato *Die Brücke*.

En lugar del análisis, puede emplear la composición y crear diferentes mundos propios e imaginados. A esto Dürrenmatt lo denomina su *mundo propio* (*Eigenwelt*), refiriéndose a las diversas posibilidades que el artista elige en sus ficciones, afirmando que en ellas, al igual que en las matemáticas, también tiene que haber una estructura lógica. Ésta ha de ser inmanente, es decir, afecta a la coherencia entre todos los elementos de la ficción. Al no tratarse de una lógica que deba referirse al orden de un mundo exterior, por no ser la ficción una imitación de la realidad, esta estructura lógica no necesita su correspondiente mundo objetivo. En opinión de Dürrenmatt, dicha correlación no estaría entre lo pensado y la realidad, sino entre la estructura del pensamiento y la estructura de lo pensado, opina Dürrenmatt. Acerca de esta temática el escritor afirma en *Sätze über das Theater* (1964-1970)<sup>424</sup>: “La diferencia entre la lógica inmanente y la lógica externa en el arte dramático consiste a menudo solamente en matices. Depende de qué partes de lo representado se insinúan y que partes se detallan. Querer determinarlo todo, es tener que detallar todo.”<sup>425</sup>

De manera semejante, Eddington afirma que la estructura del pensamiento no es necesariamente universal e inamovible, sino que puede variar. Por esta razón, la ciencia puede avanzar y cambiar el punto de vista acerca del mundo. Según el propio Eddington, el niño que un día rompió las reglas del fútbol inventó el rugby, es decir, un juego nuevo. Trasladado a la ciencia, podríamos entenderlo como un cambio de paradigma en la explicación de la realidad. En este sentido se manifiesta la germanista Elisabeth Emter en su obra *Literatur und Quantentheorie* (1995)<sup>426</sup>, donde hace un recorrido por la evolución de los patrones científicos en relación a la literatura en la que influyeron.

La física clásica partía de la base de que suposiciones como un espacio y un tiempo absolutos, el concepto de sustancia o el determinismo, eran

---

<sup>424</sup> Óp. cit.

<sup>425</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Theater*, óp. cit., p. 198, “Der Unterschied zwischen der immanenten und der äusserlichen Logik in der Dramatik liegt oft nur in Nuancen, liegt darin, welche Teile einer Zeichnung wir nur andeuten und welche wir detailliert wiedergeben wollen. Alles determinieren heisst alles detaillieren.”

<sup>426</sup> Emter, E.: *Literatur und Quantentheorie*. Berlin, New York: De Gruyter, 1995.

ideas necesarias. Como la teoría de la relatividad y la teoría cuántica no dejaron intactas estas categorías del pensamiento, rompiendo las reglas de juego admitidas, Eddington no está convencido de que las reglas de juego del físico y del artista deban ser consideradas eternamente diferentes.<sup>427</sup>

Esta afirmación ahonda en la idea de Dürrenmatt acerca de la semejanza en algunos aspectos entre la ficción física y la literaria. En su discurso *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*<sup>428</sup> (1956) Dürrenmatt trata, entre otras cosas, acerca de la relación entre ciencia y literatura, además de reflexionar acerca de la tarea del escritor en el marco de un mundo donde la ciencia y la tecnología tienen un papel predominante. Manifestando su inquietud acerca de la posibilidad que tiene el escritor de dar significado al mundo que nos rodea, Dürrenmatt hace un análisis de la ciencia y su influencia en la sociedad actual. Para ello nos habla de la relación entre la matemática, la física y la filosofía. Esta reflexión conlleva un análisis del lenguaje, ya que es el medio de expresión de nuestros pensamientos. Constata el escritor que la matemática y la lógica, como ciencias formales que son, hacen hincapié fundamentalmente en la estructura, en la forma. La veracidad de estas ciencias viene determinada por el principio de no contradicción, es decir, por la coherencia de sus estructuras. Claro que los símbolos lógicos y matemáticos pueden ser expresados mediante el lenguaje natural, pero esto sería muy engorroso. Por su parte, la matemática no necesita imágenes empíricas, ya que se mueve en el ámbito del puro pensamiento. Hoy en día, la física también utiliza las matemáticas, no sólo como método, sino también como forma de expresar la realidad. Se ha procedido a una formalización del mundo fuera del ámbito de lo experimentable. Los modelos físicos, especialmente después de Einstein son cada vez más abstractos, más basados en la especulación matemática, constata Dürrenmatt en su discurso.

---

<sup>427</sup> [Trad. a], ibíd., p. 237, "Die klassische Physik hielt die Vorstellung eines absoluten Raumes und einer absoluten Zeit, sowie einer Substanz und eines strengen Determinismus für Denknöthigkeiten. Da die Relativitäts- und die Quantentheorie diese Denkkategorien nicht unangefochten liessen, mit ihren Entdeckungen folglich gewisse Spielregeln brachen, ist Eddington durchaus nicht davon überzeugt, dass sich die Spielregeln des Physikers auf alle Ewigkeit von den Spielregeln des Künstlers unterscheiden müssen."

<sup>428</sup> Óp. cit.

Sin embargo, la ciencia tiene repercusiones en la vida cotidiana mediante la tecnología. Esto sitúa al individuo en un mundo que no entiende, del cual no se hace una imagen, ya que los conocimientos científicos son comprendidos solamente por una élite. “El ser humano se siente profundamente desubicado por cosas que tiene al alcance de la mano pero que ya no entiende.”<sup>429</sup>

A modo de entender de Dürrenmatt, es tarea del escritor o del artista devolver al público esa imagen. Las consecuencias de todo esto son que, por un lado, el escritor se encuentra ante la difícil labor de orientarse en este mundo, de plantarle cara y de hacerlo comprensible, sin caer, por otro lado, en la tentación de hacer filosofía. Opina el dramaturgo que la filosofía hoy en día quizá esté más cerca de Einstein (1879-1955) y de Heisenberg (1901-1976) que de Heidegger (1889-1976). Así lo manifiesta el escritor en una entrevista en 1979: “(...) una filosofía moderna no es posible sin los conocimientos de las ciencias exactas, de los logros de la matemática, -que quizá sean los fundamentos de la filosofía-, cosa que los antiguos griegos siempre supieron.”<sup>430</sup>

Retomando el tema del sentido de la lírica en los años 50 del siglo pasado, Dürrenmatt compara el lenguaje formal de la lógica y la matemática con el lenguaje natural que es la herramienta del escritor. La palabra está ligada a la imagen para cobrar sentido. Pero la palabra es inexacta, y precisamente en esta versatilidad está su riqueza. Mientras que la lógica es unívoca y su criterio de certeza es la no contradicción de sus proposiciones, el lenguaje natural cobra su significado fuera de la palabra, del símbolo, a través de los objetos que denota. Sin embargo, en la obra literaria de ficción también hay una cierta lógica que Dürrenmatt denomina *lógica interna* del contenido de la ficción, como ya se ha dicho anteriormente. Solamente a través del contenido de la obra literaria cobran exactitud las palabras. Para Dürrenmatt lo importante es el pensamiento, siendo el lenguaje un instrumento para expresarlo. Las ideas del escritor,

---

<sup>429</sup> Dürrenmatt F.: *Literatura y Arte*. [Trad. Ricard Vilar], óp. cit., p. 64.

Dürrenmatt F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 63, “Der Mensch sieht sich immer gewaltiger von Dingen umstellt, die er zwar handhabt, aber nicht mehr begreift.”

<sup>430</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche*, 1961-1990, óp. cit., vol. 2, p. 286, “(...) dass eine moderne Philosophie ohne Kenntnis der exakten Wissenschaften, der Errungenschaften auch der Mathematik –die ja die Grundlage vielleicht der Philosophie ist, was die alten Griechen ja immer wussten, überhaupt nicht möglich ist.”

sus vivencias e inquietudes conforman lo que el literato denomina *materia (Stoff)* que posteriormente cobra forma a través del lenguaje en la obra literaria. “No se puede trabajar en el lenguaje, sino solamente en pensamientos; se trabaja en pensamientos mediante el lenguaje.”<sup>431</sup> Sin perder el hilo con la realidad, el escritor debe buscar contenidos que aunque sean ficciones y supongan *mundos propios (Eigenwelten)* nos hagan reflexionar acerca de este mundo concreto. La exactitud de lo que se afirma en estos mundos ficticios estará en la lógica inmanente de su historia.

El literato, en opinión de Dürrenmatt, debe ser consciente de cómo se está desarrollando este mundo, de que -tanto en la ciencia como en las relaciones sociales y políticas- estamos pasando cada vez más hacia ámbitos abstractos. Esta falta de estar al tanto de las circunstancias que nos rodean, por no entender los símbolos del presente, hacen que nos encontremos profundamente desorientados. “El ser humano no entiende de qué trata el juego. Él se imagina como un juguete entre los poderes (...).”<sup>432</sup>

Por lo tanto, el artista lejos de imitar este mundo en sus obras, debe crear mundos nuevos y posibles; él debe trabajar en el ámbito de lo subjetivo, haciendo propuestas, no descripciones de la realidad, pero sin perder el contacto con ella. Precisamente ahí radica la dificultad del arte, según el criterio de Dürrenmatt. Esto es un secreto; la comunicación entre el arte y el mundo.”<sup>433</sup> Desde la obra artística se puede esclarecer y dar forma a unas circunstancias sociales y políticas que se muestran hostiles y amenazadoras para el ser humano. En términos del escritor, “de esta manera llegamos a la verdadera tarea de la dramática actual: hacer visible el presente. En la medida en

---

<sup>431</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 66.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 67, “Man kann nicht an der Sprache arbeiten, sondern nur am Gedanken, am Gedanken arbeitet man nur durch die Sprache”.

<sup>432</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit. p. 65.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 63, “Der Mensch versteht nicht was gespielt wird, er kommt sich als ein Spielball der Mächte vor (...).”

<sup>433</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 65.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 67, “Das ist ein Geheimnis: die Übereinstimmung der Kunst mit der Welt.”

que realiza esta tarea domina el mundo con el pensamiento, con su manera de pensamiento.”<sup>434</sup>

En cuanto a la relación entre ciencia y literatura como medios para esclarecer este mundo, Dürrenmatt considera que no son disciplinas opuestas, sino que cada una utiliza sus estrategias. Mientras que la ciencia nos lleva a la reflexión, a buscar las causas de los fenómenos y, por lo tanto, a la unidad de su mensaje, el arte nos lleva a la visión, a la libertad y a la multiplicidad. Ambas posturas no tienen que estar necesariamente enfrentadas. Para Dürrenmatt pensar y ver no tiene por qué suponer un conflicto. El arte utiliza la imaginación y crea mundos nuevos, mientras que la ciencia intenta describir la realidad. “El arte es una conquista del mundo, ya que representar es una conquista y no una copia, una superación de las distancias mediante la fantasía.”<sup>435</sup>

Sin embargo, queremos dejar patente en este capítulo que la ciencia, en consideración de Dürrenmatt, también utiliza elementos subjetivos y constructivos siendo la imaginación de vital importancia para crear modelos interpretativos abstractos independientemente de lo experimentable. Entendiendo la ciencia como ficción podemos ver la influencia del *fictionalismo* de Vaihinger en este aspecto. Hay muchos tipos de ficciones: religiosas, científicas, económicas y también literarias. Todas ellas intentan desvelar la realidad; lo fundamental es tener conciencia de que se trata de ficciones con valor hipotético y no absoluto. Mientras que la ciencia elabora enunciados que no deben ser confusos, el arte puede jugar con la diversidad de significados de la palabra o de la imagen. Así lo expresa el propio autor en su discurso *Kunst und Wissenschaft* (1984): “La ciencia interpreta, el arte representa, la ciencia

---

<sup>434</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden I*. Zürich: Verlag der Arche, 1966, p. 275, „Damit kommen wir zur wesentlichen Aufgabe der heutigen Dramatik: Die Gegenwart sichtbar zu machen. Insofern sie diese Aufgabe erfüllt, bewältigt sie die heutige Welt durch Denken, durch ihre Art des Denkens.“

<sup>435</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 147, “Kunst ist Welteroberung, weil Darstellen ein Erobern und nicht ein Abbilden, ein Überwinden von Distanzen durch die Phantasie ist.“

apunta a lo unívoco, el arte a lo ambiguo, la primera tiende al concepto, el último a la imagen, la una a la idea, el otro a la visión.”<sup>436</sup>

La ciencia siempre pretende generar leyes, ya sean universales ya estadísticas, para describir los fenómenos o el comportamiento de las personas, mientras que las ficciones de Dürrenmatt apelan al individuo como elemento a partir del cual se puede volver a reconstruir el sentido perdido de nuestro mundo circundante. Aunque en sus ficciones Dürrenmatt nos presente un individuo perdido, un *héroe cómico* que no consigue su objetivo, su intención es llamar la atención al espectador como individuo, no dar un mensaje pesimista de que las circunstancias no son modificables. A partir del fracaso de ese *héroe cómico*, el espectador o lector puede reflexionar acerca del conflicto, generalmente moral, que se presenta en la ficción. Por esta razón, la reflexión y la toma de conciencia individual son tan importantes para Dürrenmatt, ya que el cambio debe producirse en nuestro pensamiento como individuos. Esto nos convierte en parte activa de nuestro entorno, no desde el autosacrificio, como en las ficciones del autor, sino desde la racionalidad que debe reinar en las relaciones sociales. En palabras del propio escritor: “La oportunidad queda solamente para lo individual. Lo individual tiene que dar razón de ser al mundo. A partir de él hay que conquistar todo de nuevo.”<sup>437</sup>

En resumen, la ciencia como construcción mental acerca del mundo nos ofrece una perspectiva de la realidad que debe ser tenida en cuenta por los escritores, según Dürrenmatt, cuya cosmovisión estuvo profundamente impregnada por los temas y problemas científicos.

---

<sup>436</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 94, “Die Wissenschaft interpretiert, die Kunst stellt dar, die Wissenschaft zielt auf das Eindeutige, die Kunst auf das Mehrdeutige, die Erstere auf den Begriff, die letztere auf das Bild, die eine auf die Idee, die andere auf die Vision.”

<sup>437</sup> *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 67.

Dürrenmatt F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 67, “Die Chance liegt allein nur beim Einzelnen. Der Einzelne hat die Welt zu bestehen. Vom ihn aus ist alles wieder zu gewinnen.”



Por esta razón, la temática científica así como una determinada forma de ver el mundo a partir de la física cuántica estará presente en muchas de sus ficciones. Siendo las ciencias una parte fundamental de la cultura del ser humano, Dürrenmatt piensa que el arte dramático tiene que reflejar esa peculiaridad.

Al respecto Dürrenmatt afirma: “Siempre intenté hacer teatro universal, me preguntaba ¿Cómo se puede reflejar la situación mundial en el teatro? Me interesa la física y la matemática como una parte esencial del ser humano.”<sup>438</sup>

En el siguiente apartado veremos los paradigmas científicos más importantes en la literatura y la cosmovisión de Dürrenmatt.

### **3.3. LA COSMOVISIÓN DE LA FÍSICA DEL SIGLO XX EN LA OBRA LITERARIA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT**

#### **3.3.1. CRÍTICA AL MECANICISMO DETERMINISTA**

A lo largo de los capítulos precedentes ha quedado de manifiesto la actitud crítica que Dürrenmatt sostuvo hacia el determinismo y el racionalismo dogmático, tanto en su cosmovisión como en su literatura, fruto de la misma. En este apartado volvemos sobre el tema desde el punto de vista de la ciencia, concretamente desde el paradigma científico de la física clásica, cuyo máximo representante fue Sir Isaac Newton (1646-1727). Precisamente será Newton uno de los protagonistas de la obra de teatro *Die Physiker* (1962)<sup>439</sup>, representando la cosmovisión de la Revolución científica<sup>440</sup>.

---

<sup>438</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 4, p. 116, “Ich versuchte immer Weltheater zu machen, mich beschäftigte die Frage: Wie bringt man die Weltsituation auf das Theater? Mich interessiert die Physik und die Mathematik als ein wesentlicher Teil des Menschen.”

<sup>439</sup> Óp. cit.

<sup>440</sup> Se denomina así al periodo de tiempo que marca el cambio de la cosmovisión medieval con su geocentrismo a la Modernidad, marcada por la concepción heliocéntrica y la utilización de las matemáticas como herramienta fundamental para acercarse a la naturaleza. Sus máximos representantes fueron Copérnico (1473-1543), Galileo (1564-1642), Kepler (1571-1630) y Newton (1646-1727). Lo más significativo de esta época es un cambio en la imagen del mundo vigente hasta el momento. La ciencia aristotélica y su concepto de los elementos como sustancias con tendencias

La física y la astronomía de la llamada Revolución científica se caracterizaron por la gran importancia dada a las matemáticas que se convirtieron en el nexo de unión entre la mente humana y la naturaleza. Todo elemento subjetivo es desechado, buscándose leyes de alcance universal.

Los fundamentos de la física de Newton son la posibilidad de una observación objetiva (*hipótesis non finjo*) y la capacidad de predicción de la ciencia por la regularidad de la naturaleza. Cualquier fenómeno natural puede ser predicho, conociendo las características del sistema al que pertenece y las fuerzas que actúen sobre el mismo. En filosofía este planteamiento fue defendido por el racionalismo, basado asimismo en el método matemático con representantes como Descartes (1564-1650), Leibniz (1646-1716) y Spinoza (1632-1677). Descartes defenderá un dualismo claro entre la materia (*res extensa*) y el sujeto pensante (*res cogitas*). El ser humano conocerá el mundo mediante su pensamiento, marcando una clara distancia entre la naturaleza (materia) conocida y el sujeto cognoscente. La veracidad del mundo exterior a mi pensamiento (del solipsismo del pensamiento propio como primera verdad irrefutable) será garantizada por Dios (sustancia infinita).

Por su parte, Spinoza afirma que todo conocimiento se puede deducir de principios o axiomas que no necesitan a su vez demostración. La existencia de Dios se intentará demostrar de forma deductiva, considerándole el artífice intelectual de este universo perfecto. La capacidad de pensamiento del ser humano se considera infinita; es decir, todo puede ser explicado racionalmente.

La crítica que Dürrenmatt hace a esta concepción mecanicista y racionalista del mundo se centra precisamente en la forma de entender el conocimiento acerca de la realidad. Dürrenmatt opina que nuestro conocimiento es limitado, que la ciencia es hipotética y que la verdad absoluta no es posible, ya que solamente podemos alcanzar certezas probables y perspectivas del mundo que nos rodea. El paradigma mecanicista o racionalista huye del error pretendiendo alcanzar verdades absolutas. Se sigue un

---

naturales es abandonada por una explicación mecanicista, que solo atiende a la causa mecánica y eficiente.

esquema determinista, en el cual todo se puede predecir en base a los conocimientos anteriores. El racionalismo y su método de conocimiento sufrieron ya una crítica por parte del empirista David Hume (1711-1776), que opinaba que no podemos afirmar nada seguro acerca del futuro basándonos en hechos pasados, ya que no hay una conexión necesaria entre los fenómenos que solemos llamar causa y efecto. Esta conexión es fruto de la costumbre y la creencia. La creencia, por lo tanto, hace que esperemos que el futuro se comporte como el pasado, según el empirista Hume.

Será precisamente el tema del determinismo uno de los más tratados por Dürrenmatt en sus obras literarias, lo que ha quedado de manifiesto en los capítulos anteriores de la presente tesis con el análisis de los relatos *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>441</sup> y *Die Brücke* (1990)<sup>442</sup>. Para Dürrenmatt el método deductivo característico de las ciencias formales, es difícilmente aplicable a las ciencias empíricas, tanto naturales como humanas, debido a la importancia que el literato le da al azar en su forma de entender el mundo, influenciado como está por la física contemporánea. Asimismo destaca el escritor que no hay un conocimiento seguro y absoluto, sino que todo conocimiento no es más que una creencia de que conocemos algo, por lo que no se puede hablar de un conocimiento objetivo olvidando las condiciones subjetivas que pone el sujeto cognoscente. Dürrenmatt habla de estos temas no solamente en sus ensayos o entrevistas, sino también en sus ficciones, especialmente tras su época de dramaturgo<sup>443</sup>. En consecuencia, opina el escritor, no podemos hablar de un determinismo en la naturaleza ni de unas leyes naturales de alcance universal. El azar y la incertidumbre se hacen presentes en la concepción de nuestro mundo a partir de la física contemporánea, por lo que nuestro conocimiento puede considerarse solamente probable. El ser humano debe manejarse en un universo impredecible, tomar decisiones y responsabilizarse de ellas.

---

<sup>441</sup> Óp. cit.

<sup>442</sup> Óp. cit.

<sup>443</sup> Muchos de sus relatos de prosa incluyen temas científicos y consideraciones acerca de la ciencia. Un ejemplo sería su obra *Stoffe*, donde plantea en todos sus relatos cuestiones epistemológicas, tanto de inspiración filosófica como científica.

Desde el punto de vista literario, Dürrenmatt compara dos maneras de hacer teatro en relación a dos formas de ver el mundo: una inspirada en el mecanicismo y otra incorporando la cosmovisión de la física cuántica.

### **3.3.2. EL AZAR COMO PEOR RUMBO POSIBLE DE UNA HISTORIA**

Para ilustrar la influencia de la física del siglo XX en la literatura de Dürrenmatt es necesario indicar algunos de los puntos clave de esta ciencia, aunque sea de manera sucinta. Una de las influencias más destacables en materia científica del escritor fue la física de Albert Einstein, la mecánica cuántica y la nueva visión matemática desde las geometrías no euclidianas<sup>444</sup>. La germanista Elisabeth Emter en su ya mencionado libro titulado *Literatur und Quantentheorie* (1995)<sup>445</sup> estudia la influencia de la mecánica cuántica en la literatura de Friedrich Dürrenmatt, afirmando que la mecánica cuántica aporta una nueva forma de ver el mundo que es descrito en base a estructuras matemáticas y no a hechos sensibles. Ya no se puede afirmar que nuestra realidad sea determinable, al menos a nivel de partículas elementales subatómicas. La nueva cosmovisión sitúa al ser humano frente a leyes estadísticas, a probabilidades alejándose de las verdades universales que pretendía proporcionar la física clásica.

La mecánica cuántica es la última de las grandes ramas de la física del siglo XX. Surge como respuesta a ciertos fenómenos que no podían ser explicados ni desde la teoría de la gravitación universal de Newton, ni desde la teoría electromagnética de Maxwell (1831-1879). Max Planck (1838-1916) fue el primero en formular que la radiación electromagnética es absorbida y emitida por la materia en forma de cuantos de luz o fotones de energía. Esta hipótesis fue retomada por Einstein, proponiendo que la luz en ciertas circunstancias se comporta como partículas independientes de energía (los cuantos de luz o fotones). Fue Albert Einstein quién completó en 1905 las

---

<sup>444</sup> Se denomina geometría no euclidiana o no euclídea a cualquier forma de geometría cuyos postulados y propiedades difieren en algún punto de los establecidos por Euclides en su tratado *Elementos*.

<sup>445</sup> Óp. cit.

correspondientes leyes de movimiento con lo que se conoce como *teoría especial de la relatividad*, demostrando que el electromagnetismo era una teoría esencialmente no mecánica.

Dada la discrepancia teórica entre la teoría cuántica y la teoría de la relatividad, Einstein, -que defiende puntos de vista contrarios a los mantenidos por la denominada Escuela de Copenhague-<sup>446</sup> intenta hallar una *teoría unificada de campos*, esto es, investiga -sin éxito- las leyes comunes y unificadas de los campos gravitatorio y electromagnético. Contra el indeterminismo cuántico, propugna un universo determinista -“Dios no juega a los dados”. Precisamente esta *teoría unificada de campos* que Einstein no pudo hallar aparece en la comedia *Die Physiker* (1962) como el hallazgo alrededor del cual gira toda la obra, como veremos más adelante.

En una entrevista concedida al periodista Alfred Starkmann en 1989 Dürrenmatt afirma lo siguiente al respecto: “Hemos llegado al final de la física. Existe la esperanza de que encontremos la teoría unificada, que descubramos la relación entre microcosmos y macrocosmos.”<sup>447</sup>

La mecánica cuántica rompe con cualquier paradigma de la física hasta ese momento. Con ella se descubre que el mundo atómico no se comporta como esperaríamos. Los conceptos de incertidumbre o indeterminación presentados por Heisenberg (1901-1976)<sup>448</sup> añaden una nueva perspectiva a la física y a la cosmovisión del ser humano.

---

<sup>446</sup> La interpretación de la Escuela de Copenhague afirma básicamente que la naturaleza se rige intrínsecamente por leyes estadísticas, basadas en el principio de incertidumbre de Heisenberg.

<sup>447</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche* 1961-1990, óp. cit., vol. 4., p. 46, “Wir sind am Ende der Physik. Die Hoffnung ist vorhanden dass man die Weltformel findet, das wir endlich den Zusammenhang zwischen Mikromosmos und Makrokosmos entdecken”.

<sup>448</sup> Werner Karl Heisenberg, (1901-1976) Físico alemán, nacido en Múnich. En 1932 obtuvo el Premio Nobel de física por sus trabajos sobre mecánica cuántica, que le han valido ser considerado uno de los físicos más importantes del siglo XX. Su proyección en filosofía viene del llamado *principio de indeterminación o principio de incertidumbre*, que afirma que es imposible conocer de forma absoluta la posición y el movimiento o impulso de una partícula física elemental. Corolario de este principio es que la intervención del experimentador altera el experimento y que el conocimiento en la esfera subatómica es de carácter estadístico, probabilístico y no determinista. Para Heisenberg, la indeterminación no es debida a la imprecisión de la experimentación, sino que es un límite propio el conocimiento del mundo subatómico, que apunta al problema más general de la alteración que el sujeto (que conoce) introduce en el objeto.

En la literatura de Dürrenmatt la incertidumbre que se desprende de la física cuántica se deja ver en los personajes que sufren el golpe del azar. Precisamente términos como probabilidad e improbabilidad serán fundamentales en la concepción dramática del autor, lo que queda patente en su ensayo titulado *Sätze über das Theater* (1964-70)<sup>449</sup>. El dramaturgo se plantea en dicho texto la capacidad de la obra dramática para mostrar la realidad. El escritor define *realidad* como *todo lo que acontece*. El teatro también es un acontecimiento, dentro de la totalidad de la realidad, de manera que la pregunta sobre la relación entre el teatro y la realidad hace referencia a cómo el teatro puede representar esta realidad. “Solamente la cuestión acerca de la relación entre la estructura del teatro y la estructura de la realidad humana tiene sentido.”<sup>450</sup> La realidad a representar es una realidad humana que se recrea en el escenario. Dürrenmatt, que era un gran conocedor de la tragedia griega, cita a Aristóteles (384-322 a.C.) que en su obra *Poética*<sup>451</sup> ya trataba acerca de este asunto, partiendo de la base de que el teatro no es una mimesis de la realidad, ni relata de manera fiel un acontecimiento, tarea que Aristóteles reservaba al historiador. El escritor de dramas debe contar una acción humana que puede ocurrir, es decir, que es posible. En este sentido, la posibilidad no necesita haber sido real. La cuestión acerca de la relación entre el drama y la realidad se traslada de esta manera a la relación entre la posibilidad y la realidad, o mejor dicho, interpretación de la realidad. Dürrenmatt afirma entonces que: “El ser humano sólo considera posible aquello que cree que puede suceder. La posibilidad en la cree el ser humano está en relación con la interpretación que éste hace de la realidad.”<sup>452</sup>

En consecuencia, afirma Dürrenmatt, lo expresado por una pieza de teatro puede significar diferentes cosas, según las diferentes épocas. La posibilidad que se representa está ligada a lo subjetivo, ya que es posible aquello que las personas creen

---

<sup>449</sup> Óp. cit.

<sup>450</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 177, “Nur die Frage nach der Beziehung, die zwischen der Struktur Theater und der Struktur der menschlichen Wirklichkeit besteht, hat einen Sinn.”

<sup>451</sup> González, A.: *Poéticas. Aristóteles, Horacio, Boileau*. Madrid: Editora Nacional, 1982.

<sup>452</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 195, “Der Mensch hält nur das für möglich, von dem es glaubt, dass es *geschehen* könnte. Die Möglichkeit an die der Mensch glaubt, hängt mit seiner Interpretation der Wirklichkeit zusammen.”

que es posible. El marco de las creencias del público determina aquello que es posible representar, aunque esto no pueda tener lugar en la realidad. En este sentido Dürrenmatt pone como ejemplo su drama *Der Meteor* (1966)<sup>453</sup>, concebido al mismo tiempo que *Die Physiker* (1962)<sup>454</sup>. En *Der Meteor* se describe una situación insostenible en una época donde reina la razón y la ciencia, a saber, el milagro de la resurrección. El protagonista de dicho drama resucita continuamente, aunque él mismo no crea en ello. “En nuestra era científica hemos eliminado el milagro, y por lo tanto lo hemos echado del ámbito de lo posible. Lo que es imposible no puede ser posible.”<sup>455</sup>

Ante el hecho de la imposibilidad fáctica de la resurrección está la creencia en su posibilidad. Si en la obra dramática no se tiene en cuenta el elemento subjetivo que puede darse en la posibilidad que se representa, nos limitamos a un arte dramático basado en la relación lógica entre lo que se representa y la realidad. Esto significaría, manifiesta el autor, adaptar la obra teatral al esquema de causa y efecto, es decir, determinar todo según leyes generales, al igual que en una concepción mecanicista de la naturaleza, basada en el orden y la armonía.

Si además de esto se pretende dar un sentido moralizante a la obra de teatro los conceptos de causa y efecto se trasladaban al terreno de la moralidad convertidos en culpa que debe tener como consecuencia la expiación. Este tipo de dramas deterministas acaban a menudo de forma inevitable con el asesinato del protagonista en el quinto acto, afirma Dürrenmatt de manera irónica en el ensayo mencionado. Otros ejemplos de este tipo de teatro serían, según el autor, la tragedia burguesa, el naturalismo, el o la dramática comprometida del marxismo, basada asimismo en una concepción mecanicista y materialista de la naturaleza.

---

<sup>453</sup> Dürrenmatt, F.: *Meteor*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 9.

<sup>454</sup> Óp. cit.

<sup>455</sup> [Trad. a] Dürrenmatt F.: *Theater*, óp. cit., p. 196, “In unserem wissenschaftlichen Zeitalter haben wir das Wunder eliminiert und es damit aus dem Bereich des Möglichen gerückt. Was unmöglich ist kann nicht möglich sein.”

Sin embargo, ante la premisa de que el teatro debe representar una acción humana posible, Dürrenmatt afirma que la posibilidad que se elige no tiene carácter de necesidad, ya que podrían haberse materializado infinitas otras posibilidades. Debemos entender la realidad por lo tanto como la posibilidad que se ha hecho efectiva. Las ficciones que elige el escritor deben considerarse como si fueran posibles, y por consiguiente, como si fueran reales, como proponía Vaihinger con su *ficcionalismo*.<sup>456</sup> Dürrenmatt intentó en toda su trayectoria literaria explorar las distintas posibilidades de representar las acciones humanas,<sup>457</sup> tanto sobre el escenario como en sus relatos en prosa.

Trasladando los contenidos de la mecánica cuántica a la literatura, Dürrenmatt prefiere incorporar lo imprevisible o el azar en sus obras literarias. En este sentido el literato amplía el abanico de posibilidades narrativas permitiendo en sus tramas no solamente la posibilidad y la imposibilidad, sino también la probabilidad y la improbabilidad. En este sentido podemos considerar las siguientes opciones:

- *la realidad* como la posibilidad que se ha hecho efectiva
- *la posibilidad* como aquello que se puede hacer realidad
- *la imposibilidad* como aquello que no se puede hacer realidad
- *probabilidad* como aquello que puede hacerse realidad
- *improbabilidad* como aquello que también puede hacerse realidad.

Mientras que la posibilidad y la imposibilidad se excluyen mutuamente, lo probable y lo improbable no son excluyentes. Dürrenmatt apuesta por utilizar la improbabilidad en su obra literaria como elemento de sorpresa que cambia el rumbo de la narración. En consecuencia con lo anterior, el escritor encuentra más interesante plasmar ese ámbito de lo improbable que amenaza nuestra existencia en todos los ámbitos. El azar que irrumpe en las vidas de los protagonistas de las obras dramáticas de Dürrenmatt

---

<sup>456</sup> Véase apartado 2.5.1. del capítulo II.

<sup>457</sup> En esta tesis se han analizado narraciones cuyos protagonistas presentan diferentes modelos de actuación, como por ejemplo los dobles de Edipo y sus distintas versiones de un mismo hecho en *Das Sterben der Pythia*, o los múltiples F.D. de la narración *Die Brücke*. Todos ellos representan distintas posibilidades que podrían haber ocurrido en una situación concreta.



muestra la incertidumbre a la que estamos sometidos los seres humanos. Este azar no introduce cualquier posibilidad, sino aquella que el protagonista quiere evitar. Por esta razón, el *peor rumbo posible* es tan sorprendente, llegando incluso a rozar lo grotesco. Resumiendo todo lo anterior, Dürrenmatt llega hasta el punto de considerar que la realidad es la improbabilidad que ha sucedido.

Afirma el escritor que cuando analizamos un suceso nos damos cuenta de que otras muchas posibilidades también podrían haber sucedido, entendiendo de esta manera que todo está sometido al azar, pero que una vez ocurrido el hecho podemos analizar lo sucedido como una cadena de causas y efectos. Quiere esto decir, en opinión del dramaturgo, que ambas lecturas, el azar y la causalidad, pueden darse en todos los acontecimientos.

Este mismo planteamiento acerca de azar y necesidad se ha tratado en el primer capítulo de presente trabajo con motivo de la recreación del mito de Edipo en la narración *Das Sterben der Pythia* (1976).<sup>458</sup> “Lo maldito de la realidad está en que ésta sucede, que se desarrolla tal como se desarrolla, que aunque sea improbable es causal.”<sup>459</sup>

La improbabilidad del suceso que se hace realidad no descarta una serie de concatenaciones causales que han llevado a que esa probabilidad se haya hecho efectiva. El dramaturgo debe hacer ficción, en consideración del escritor, de lo imprevisible, “(...) el (dramaturgo) describe aquello que probablemente ocurriría si sucediera algo determinado de manera improbable.”<sup>460</sup>

La acción individual frente a lo imprevisible y la propia imprevisibilidad de la acción humana son algunos de los temas favoritos de Dürrenmatt en sus narraciones. En el marco de la influencia de la ciencia en su literatura, podríamos ver en estos temas

---

<sup>458</sup> Óp.cit.

<sup>459</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Der Mitmacher. Ein Komplex*, óp. cit., p. 206, “Das Verfluchte an der Wirklichkeit liegt darin, dass sie eintrifft, dass sie sich so abspielt, wie sie sich abspielt, dass sie, obwohl unwahrscheinlich ist, kausal ist.”

<sup>460</sup> [Trad. a] Dürrenmatt, F.: *Theater*, óp. cit., p. 207, “(...) er beschreibt, was wahrscheinlicher Weise geschähe, wenn sich unwahrscheinlicher Weise etwas Bestimmtes ereignen würde.”

incluso una relación con *la teoría cinética de los gases*<sup>461</sup>, según la cual los diferentes átomos se mueven de forma aleatoria y caótica, mientras que el conjunto se comporta de manera previsible respecto a su volumen, temperatura y presión. Es decir, que el conjunto se ajusta a las leyes estadísticas, mientras que el individuo tiene un comportamiento impredecible.<sup>462</sup> Por esta razón, afirmaría Dürrenmatt en el apéndice a *Der Mitmacher* (1976)<sup>463</sup> que representar las actuales circunstancias sociales y políticas, integrando una comunicación coherente entre el individuo y el colectivo en el escenario le resultaba cada vez más difícil, lo que tuvo como consecuencia el paulatino abandono de este medio (el teatro) por parte del autor.

Para ahondar más aún en la manera que tenía Dürrenmatt de trasladar sus inquietudes cosmológicas a la literatura citaremos un breve escrito de 1988 titulado *Kabbala der Physik*, incluido en *Gedankenfuge*<sup>464</sup>. Dürrenmatt alude a una conversación con el físico y amigo Marc Eichelberg durante una estancia del escritor en el hospital. En dicha conversación, el literato intenta hacer una aplicación empírica de la fórmula de la teoría de la relatividad  $E=mc^2$ , cuestión imposible, ya que  $c^2$  representaría la velocidad de la luz al cuadrado. En este sentido Dürrenmatt denomina “*cabalística*” la fórmula  $E=mc^2$ , ya que tiene un cierto matiz *mágico*, representando algo físicamente imposible de reproducir, pero matemáticamente coherente y necesario.

La matemática al igual que la pintura, afirma Dürrenmatt, puede considerarse como un conjunto de imágenes auxiliares que nos permiten conocer la naturaleza, incluso adelantándonos a lo que ella nos ofrece, dado el carácter apriorístico de la matemática o la perspectiva en la pintura. “ $E=mc^2$  sería, pues, la fórmula cabalística de la explosión originaria. La física destierra a la metafísica del objeto de estudio y la lleva a la

---

<sup>461</sup> La teoría cinética de los gases es una teoría física y química que explica el comportamiento y propiedades macroscópicas de los gases a partir de una descripción estadística de los procesos moleculares microscópicos. La teoría cinética se desarrolló basándose en los estudios de físicos como Ludwig Boltzmann y James C. Maxwell a finales del siglo XX. Aunque las moléculas siguen las leyes de Newton, individualmente se mueven de forma aleatoria.

<sup>462</sup> Recuérdese lo expuesto en el capítulo anterior en el análisis del relato *Die Brücke*.

<sup>463</sup> Óp. cit.

<sup>464</sup> Óp. cit.

matemática.”<sup>465</sup> El papel que antes jugaba la metafísica en su intento de ir más allá de lo observable lo desempeña ahora la matemática, manifiesta el literato.

En su particular forma de ver las cosas, Dürrenmatt utiliza en este texto de manera habilidosa los conceptos físicos de *materia* y *antimateria* y la noción geométrica de la cinta de Möbius<sup>466</sup> como marco espacial. Además de esto, Dürrenmatt incorpora el tema cristiano de la creación del mundo, donde Dios, en el momento del Big Bang, habría creado al mismo tiempo la materia (el mundo avanzando temporalmente) y la antimateria (*antimundo* retrocediendo temporalmente). En sentido figurado Dürrenmatt se permite hablar de situaciones opuestas que van dando lugar la una a la otra: expansión e implosión del universo, nacimiento y muerte, etc. “La cinta de Möbius es la señal cabalística de un mundo que fue catapultado por Dios y el demonio a la nada. Solamente podemos hablar de manera paradójica de ella. (...) Al igual que el macrocosmos y el microcosmos, el ser humano también es una cinta de Möbius.”<sup>467</sup> Aunque las reflexiones de Dürrenmatt no sean un ensayo científico, es de notar la habilidad del escritor para argumentar acerca de la religión o del ser humano en estos términos de mecánica cuántica.

La física cuántica nos presenta un mundo no previsible, lo que en definitiva viene a ser el *laberinto*, utilizando el símil literario de Dürrenmatt. El observador forma parte de lo observado, influye en ello, lo construye. Como afirmara Eddington en *La Filosofía de la Ciencia Física* (1956)<sup>468</sup> “Quis custodiet ipsos custodes? ¿Quién observará a los observadores?”<sup>469</sup>. Precisamente acerca de los observadores de los observadores Dürrenmatt escribe una novela titulada *Der Auftrag* (1984).<sup>470</sup>

---

<sup>465</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 140, “ $E=mc^2$  ist kabbalistisch die Formel des Urknalls. Die Physik treibt die Metaphysik aus dem Objekt hinaus und in die Mathematik hinein.”

<sup>466</sup> Una cinta de Möbius es una superficie de un sólo lado y una sola superficie de contorno. Tiene la propiedad matemática de ser no orientable.

<sup>467</sup> [trad. a.], ibíd., p. 143, “Die Möbius-Schleife ist das kabbalistische Zeichen einer Welt, die von Gott und Teufel ins Nichts katapultiert wurde. Wir vermögen nur paradox von ihr zu reden. (...) Wie der Makrokosmos und der Mikrokosmos ist auch der Mensch kabbalistisch eine Möbius-Schleife.”

<sup>468</sup> Óp. cit.

<sup>469</sup> Óp cit., p. 37.

<sup>470</sup> Dürrenmatt, F.: *Minotaurus, eine Ballade. Der Auftrag. Midas*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 26.

Pero la influencia de la ciencia no solamente afecta a los temas que Dürrenmatt elige para sus piezas literarias y pictóricas, sino que también hay una traslación de patrones científicos a la propia estructura de sus obras. En este sentido podemos apreciar cómo, por ejemplo, el concepto científico de *universos paralelos*<sup>471</sup> es trasladado al escenario en su última obra de teatro *Achterloo* (1983)<sup>472</sup>, en la que se simultanean tres espacios escénicos, simulando universos paralelos. Fue un proyecto ambicioso y complejo de representar. Algo parecido ocurrirá también en *Die Physiker* (1962)<sup>473</sup>, obra que se desarrolla en un manicomio, y presenta diversas perspectivas de espacio y tiempo, en las que los actores lejos de comunicarse entre ellos muestran a individuos incapaces de establecer un marco de entendimiento y de comprensión de la realidad.

La influencia de la ciencia contemporánea en la concepción del *yo* del autor queda manifiesta en la siguiente afirmación de su libro *Versuche/Kants Hoffnung* (1988): “Tengo muchos nombres. (...) Soy un punto, una recta, una superficie, un cubo, una esfera, un cuerpo de *n*-dimensiones, y nada de todo esto. Nada.”<sup>474</sup> No solamente su obra escrita, sino también su obra pictórica nos dan una amplia muestra de una concepción espacial contemporánea, al tiempo que representa al ser humano atrapado en un caos del que no puede escapar. El espectador parece sumergirse en estos espacios recreados por Dürrenmatt, de tal manera que pierde la capacidad de situarse desde fuera como mero observador de los mismos.

El espacio, el universo que nos describe el escritor es un entorno en el que la humanidad se ve arrastrada al caos, un universo laberíntico y apocalíptico, que no significa un pesimismo por parte del literato, sino una manera contundente de llamarnos la atención, de alertar sobre lo que nos rodea.

---

<sup>471</sup> Los *universos paralelos* es una hipótesis física, en la que entran en juego la existencia de varios universos o realidades más o menos independientes. El desarrollo de la física cuántica, y la búsqueda de una teoría unificada junto al desarrollo de la teoría de cuerdas han hecho entrever la posibilidad de la existencia de múltiples dimensiones y universos paralelos conformando un multiverso. Precisamente en la obra *Die Physiker* el protagonista Möbius habría encontrado esa teoría unificada, que en la realidad fue buscada sin éxito por Einstein.

<sup>472</sup> Dürrenmatt F.: *Achterloo*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 18.

<sup>473</sup> Óp. cit.

<sup>474</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*. óp. cit., p. 113, “Ich habe viele Namen. (...) Ich bin ein Punkt, eine Gerade, eine Fläche, ein Kubus, eine Kugel, ein *n*-diemsonaler Körper und nichts von allem. Nichts.”

En relación a la comedia *Die Physiker*<sup>475</sup> Dürrenmatt hace dos dibujos que expresan lo anteriormente mencionado. Uno de ellos titulado *Die Physiker I*<sup>476</sup>, muestra una geometría curva, no euclidiana, mientras que el otro titulado *Weltraum Psalm (1973)*<sup>477</sup> fue pintado a raíz de la segunda representación del drama en 1973. Ilustra el salmo que recita Möbius acerca del universo y nos muestra un universo caótico con una nave espacial estrellándose.

Una de las problemáticas sobre las que Dürrenmatt nos llama la atención es acerca de las consecuencias de nuestro pensamiento, concretamente de la ciencia, que hoy en día está en estrecha relación con la tecnología que forma parte de nuestra vida cotidiana, pero que también presenta una dimensión amenazante cuando, en opinión del autor, no se utiliza de manera racional.

### 3.4. CONSIDERACIONES CRÍTICAS ACERCA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

La razón técnica ayudó al animal que habitaba en el hombre a sobrevivir, transformando al ser humano en un ser protésico: la piedra, la lanza que tiraba, la flecha que disparaba es una extensión de su brazo; por medio de sus armas el ser humano se convirtió en el más temible de los depredadores.<sup>478</sup>

Las repercusiones de la ciencia están relacionadas inseparablemente con la tecnología. Ésta no interpreta el mundo como lo hace la ciencia o la filosofía, sino que lo transforma. El mundo de las máquinas parece inseparable del hombre, que aparte de ser racional es un *homo faber*. Dürrenmatt se debate entre el entusiasmo por los

---

<sup>475</sup> Óp. cit.

<sup>476</sup> Ver en el anexo de la presente tesis.

<sup>477</sup> Ver en el anexo de la presente tesis.

<sup>478</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 194, „Der technische Verstand half dem Tier im Menschen zu überleben, indem er den Menschen zu einem Prothesenwesen umschuf: Der Stein, der Speer, den er schleuderte, der Pfeil, den er abschoss, ist sein verlängerter Arm, durch seine Waffen wurde der Mensch zum fürchterlichsten der Raubtiere.“

avances tecnológicos y la desilusión por la mala utilización que han hecho de ellos los diferentes gobiernos. Su admiración por la astronomía y la física, no le impiden sentirse desilusionado, según manifiesta en diversos ensayos y entrevistas. La creciente especialización de la ciencia y de los científicos convierte al investigador en un ser humano dependiente de la tecnología, que no se plantea nada más allá de los resultados positivos de su parcela de investigación, sin tener una visión global y cosmológica de todo lo que le rodea.

En consonancia con lo anteriormente dicho, Dürrenmatt hace una crítica a la carrera espacial en su libro *Philosophie und Naturwissenschaft* (1998)<sup>479</sup>, concretamente en su artículo de 1969, *Die vier Verführungen der Menschen durch den Himmel*, en el que describe la atracción que el ser humano ha sentido siempre hacia el cielo ubicando allí a las divinidades, es decir, queriendo ser más que un ser humano. Los poderosos y líderes políticos o religiosos han justificado su poder afirmando ser dioses o representantes de dioses. Ejemplo de ello fueron los faraones egipcios, los emperadores romanos, los emperadores cristianos, etc.

Aunque el ser humano fue evolucionando no pudo evitar ser seducido de nuevo por el firmamento, según Dürrenmatt, pero esta vez desde la razón y desde la ciencia. El cielo se convirtió en universo que se podría escudriñar con nuestra razón. De esta manera surgieron las leyes físicas que explicaban gran parte de nuestro cosmos.

A esta etapa le sucedió la era de la tecnología cuyos instrumentos permiten averiguar más y más acerca de este universo, pero al igual que antaño, el ser humano ha utilizado estos conocimientos como forma de manifestar su poder. Los dos bloques políticos y económicos del momento, a saber, los Estados Unidos y la URSS, compitieron duramente en una carrera espacial muy costosa. Concluye Dürrenmatt, haciendo referencia a la primera vez que el ser humano pisó la Luna y se plantó allí la bandera norteamericana, que el bloque capitalista estaba orgulloso y el bloque comunista derrotado definitivamente. El escritor hace una dura crítica por los costes de esta

---

<sup>479</sup> Óp. cit.

carrera espacial que contrasta con la incapacidad del ser humano para solucionar sus conflictos y miserias en la Tierra. En definitiva, sólo se ha alcanzado el “*desierto de los desiertos*” (*die Wüste der Wüsten*), afirma el escritor, ya que no se trata de ningún lugar habitable para el hombre. Mientras tanto, en la Tierra la superpoblación amenaza con acabar con los recursos alimenticios. Las expectativas no son alentadoras. Siendo incapaces de habitar de manera pacífica y racional nuestro planeta, pretendemos conquistar el espacio. El cielo nos ha seducido y nos hemos olvidado de nuestro pequeño planeta, afirma Dürrenmatt.

No hay otra patria y todo intento de huir es una utopía. La carrera espacial solamente tiene sentido y mediante ella encontramos nuestra Tierra y con ella a nosotros mismos. El 20 de julio de 1969 me convertí de nuevo en un ptolemaico.<sup>480</sup>

Debemos interpretar esta afirmación desde el punto de vista moral, no científico. Hace referencia a volver de nuevo la mirada sobre el ser humano, ser “geocéntrico” en este sentido, no descuidar las relaciones humanas en la Tierra con la mirada puesta en el universo.

En varias obras suyas como *Versuche/Kants Hoffnung* (1988)<sup>481</sup>, *Politik* (1998)<sup>482</sup> o el epílogo de *Der Mitmacher* (1976)<sup>483</sup>, el literato nos relata sus visitas a instalaciones científicas como CERN (Centre Européen de Recherche Nucléaire) cerca de Ginebra, o su visita al Observatorio Astronómico de Mount Palomar, en California. Dürrenmatt nos plantea la cuestión de quién es el que realmente explora el universo, si el acelerador de partículas o el físico, si el telescopio o el astrónomo. ¿Quién es siervo de quién? Las reflexiones que hace el literato tras estas visitas muestran su desilusión, ya que parece

---

<sup>480</sup> [Trad. a] Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 32, “Es gibt keine andere Heimat, und jeder Fluchtversuch ist eine Utopie. Der Weltraumflug hat nur dann einen Sinn, wenn wir durch ihn die Erde entdecken und damit uns selber. Am 20. Juli 1969 bin ich wieder ein Ptolomäer geworden.”

<sup>481</sup> Óp. cit.

<sup>482</sup> Óp. cit.

<sup>483</sup> Óp. cit.

que las máquinas son autónomas, careciendo la investigación de un marco humano en el que situar sus logros.

La ciencia en cuanto constructo abstracto no puede tratar de valores morales, sino de la estructura de la realidad. Del *ser* no se puede derivar el *deber ser*, es decir, que de las proposiciones científicas no se pueden derivar valores morales.<sup>484</sup> Sin embargo los efectos de la ciencia, concretamente de la tecnología, sobre nuestras vidas implican la consideración de valores éticos. Estos valores han sido estudiados tradicionalmente por la filosofía práctica. De igual manera la tecnología en cuanto elabora utensilios a partir de las ideas tomadas de la ciencia ha pasado del ámbito del pensamiento al ámbito de la realidad, convirtiéndose en algo pragmático. La ciencia se hace peligrosa en manos de la tecnología, que transforma sus especulaciones en instrumentos. La bomba atómica es consecuencia de la energía nuclear. Por esta razón, opina el escritor, debemos regular los efectos de la ciencia haciendo efectivos los valores éticos que garanticen su viabilidad. Acerca de la tecnología el escritor opina:

Las máquinas también pertenecen a la biología humana. La tecnología sobrepasa al ser humano, forma parte de él, de su cuerpo y de su alma. Las ideas iniciales eran de la ciencia, (...). Hace tiempo que se fundió con la ciencia; ninguna de las llamadas ciencias exactas puede pasar sin ella.<sup>485</sup>

Afirma Dürrenmatt en su discurso, ya citado, *Der Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956)<sup>486</sup> que la ciencia no solamente está ligada a la matemática, sino que también tiene unos efectos sobre nuestro mundo que son visibles: toda la tecnología convertida en máquinas y utensilios que utilizamos habitualmente dan fe de ello. Para Dürrenmatt el peligro potencial está en la tecnología, no en la ciencia. Este peligro deja de ser una

---

<sup>484</sup> Es lo que Hume denominó "falacia naturalista". El conocimiento de los hechos nos muestra cómo son los hechos, no cómo deben ser. Por tanto, cualquier pretensión de deducir normas morales a partir de hechos será una falacia, consistente en pasar ilegítimamente del ámbito del ser al del deber ser.

<sup>485</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Versuche*, óp. cit., p. 90, „(...) Auch sie (die Maschinen) gehören zur menschlichen Biologie, die Technik durchwächst den Menschen, wird ein Teil von ihm, von seinem Leib und von seinem Geist. Ihre Grundideen stammen von der Wissenschaft, (...) längst ist sie mit der Wissenschaft verschmolzen, keine der exakten Wissenschaften ist ohne sie noch denkbar.“

<sup>486</sup> Óp. cit.



cuestión científica y se convierte en una cuestión política. “La técnica, podemos decir con cierta cautela, es lo visible, los pensamientos convertidos en gráficos de nuestra época.”<sup>487</sup> Por esta razón, es imprescindible que el individuo tome conciencia de lo que está ocurriendo a su alrededor para poder emprender una acción colectiva y exigir una política que esté a la altura de las circunstancias, es decir, basada en la racionalidad y el sentido común.

En su ensayo *Kunst und Wissenschaft* (1984)<sup>488</sup>, Dürrenmatt destaca lo platónico de la física actual y el gran papel de la matemática como lenguaje abstracto, imprescindible para la ciencia. Pero también compara al *Demiurgo* platónico con los tecnólogos de la actualidad. Éstos no solamente ofrecen una interpretación del mundo, sino que lo transforman. Las ideas de la ciencia son convertidas en ocurrencias (Einfälle) que se transforman en instrumentos, creando un mundo humano artificial, al que Dürrenmatt denomina en ocasiones un mundo *protésico* (*Prothesenwelt*), en términos de Dürrenmatt. La tecnología se ha instalado en nuestras vidas de una manera irreversible, pero también en la ciencia, que sin ella no podría obtener los resultados que hoy en día tiene. La razón instrumental impera sobre la razón especulativa y posiblemente conlleve graves consecuencias para la humanidad. “De algo estoy seguro: que nos acercamos a grandes catástrofes.”<sup>489</sup>

La ciencia se ha hecho presente en la vida de todos a través de la tecnología. Ya no se trata solamente de una actividad aislada de un grupo de sabios, sino que en su mayoría es una investigación dirigida a ampliar nuestra capacidad tecnológica.

Cuando Dürrenmatt se plantea las consecuencias de las investigaciones científicas en su comedia *Die Physiker* (1962), nos indica que la solución no puede venir de un sacrificio personal, como el que hace su protagonista Möbius. Este sacrificio inútil le convierte en la obra dramática en *héroe irónico*, como ya hemos dicho. En la realidad,

---

<sup>487</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*. [Trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 14.

Dürrenmatt, F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 65, “Die Technik, können wir mit einer gewissen Vorsicht sagen, ist das sichtbar, bildhaft gewordene Denken unserer Zeit.”

<sup>488</sup> Óp. cit. (Véase capítulo II, apartado 2.1.1.)

<sup>489</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 4, p. 11, “Eins ist mir sicher: Wir stossen auf grosse Katastrophen zu.”

opina el escritor, todos debemos asumir la responsabilidad, para lo cual es necesario estar al tanto, tener los conocimientos suficientes acerca de lo que está pasando a nuestro alrededor, para luego poder posicionarnos de manera crítica ante los sistemas políticos. “Según mi opinión, es tarea de la política hacer que la ciencia no se convierta en un peligro.”<sup>490</sup>. Pero precisamente la política y las ideologías serán también objeto de crítica para el escritor, como ya hemos dicho anteriormente. Afirma Dürrenmatt que la política ha saqueado los valores de la ética, apropiándose de ellos a favor de las ideologías partidistas. “Al igual que la tecnología saquea a la física, la política saquea a la ética, ese aspecto de la filosofía que le dejaron las ciencias naturales exactas.”<sup>491</sup>

La ciencia actual es símbolo de poder político. El escritor denuncia que los estados obtienen poder en la medida en que se apoderan de los descubrimientos científicos para su carrera armamentística. Dürrenmatt critica que la paz mundial no responda al ejercicio de la razón, sino al miedo, ya que los bloques políticos dominantes en ese momento tenían las armas necesarias para la destrucción humana, manteniendo la paz como Guerra Fría. Como consecuencia de todo esto, el individuo se siente impotente ante este mundo abstracto que no comprende. El escritor, por lo tanto, debe poner una imagen a la realidad para hacerla comprensible, y el público será invitado a la reflexión sin ser dirigido hacia ninguna tendencia por parte del autor.

Para ilustrar todo lo dicho anteriormente, pasamos a analizar ahora más en profundidad su obra *Die Physiker*. El interés de la misma para el presente trabajo radica en varios aspectos. En primer lugar, aparecen contenidos epistemológicos, como son los diferentes modelos científicos que representan los personajes. Además de esto hay un planteamiento ético con respecto a la responsabilidad del científico sobre las consecuencias de sus descubrimientos.

---

<sup>490</sup> [Trad. a], *ibíd.*, p. 11, “(...) es ist nach meiner Ansicht Aufgabe der Politik, dafür zu sorgen, dass die Wissenschaft nicht gefährlich wird.”

<sup>491</sup> Dürrenmatt, F.: *Gedankenfuge*, óp. cit., p. 57, “Plündert die Technik die Physik, plündert die Politik die Ethik aus, jenen Aspekt der Philosophie, den ihr die exakten Naturwissenschaften liessen.”

A nivel literario, se trata de uno de los éxitos más importantes dentro de la producción teatral del autor aquí estudiado. La obra está concebida como un drama clásico, siguiendo la estructura aristotélica<sup>492</sup> “(...) pues nos hemos propuesto respetar rigurosamente las unidades de tiempo, lugar y acción. Sólo la forma clásica se aviene bien con una acción que se desarrolla entre locos.”<sup>493</sup>

### **3.5. DIE PHYSIKER (1962).<sup>494</sup> UNA COMEDIA ACERCA DE LAS CONSECUENCIAS DE LA CIENCIA**

La problemática de la ciencia y sus consecuencias ha sido plasmada por Dürrenmatt tanto en su obra literaria como pictórica. El texto más representativo en este sentido es *Die Physiker*<sup>495</sup>. La comedia *Die Physiker* se estrenó el 20 de febrero de 1962 en el Schauspielhaus de Zúrich, siendo Dürrenmatt ya un dramaturgo de éxito. Esta comedia en dos actos se desarrolla en la ficticia institución psiquiátrica de *Les Cerisiers* en Suiza, donde están internados tres físicos. Uno de ellos se hace pasar por Newton, el segundo se hace pasar por Einstein y el tercero, llamado Möbius,<sup>496</sup> afirma que se le aparece el rey Salomón. Möbius ha descubierto la *fórmula de todos los inventos posibles*<sup>497</sup> y se hace pasar por loco para evitar que su descubrimiento sea utilizado en contra de la humanidad por el poder político establecido. Los otros dos físicos también son impostores que no están locos, sino que son científicos pertenecientes a bloques políticos enfrentados que quieren adueñarse de los logros de Möbius para sus respectivos Estados. Los tres físicos asesinan a las tres enfermeras que les cuidan para

---

<sup>492</sup> La unidad de espacio, tiempo y acción.

<sup>493</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, óp. cit., [Trad. de Juan José del Solar], p. 18.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 12, “(...) haben wir uns doch vorgenommen, die Einheit von Raum, Zeit und Handlung streng einzuhalten; einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei (...)”

<sup>494</sup> Para el presente trabajo se ha elegido la versión de 1980, corregida por el propio autor.

<sup>495</sup> Óp. cit.

<sup>496</sup> Nombre del matemático alemán F. Möbius, descubridor de la llamada “cinta de Möbius” en 1858.

<sup>497</sup> Se refiere a la *teoría unificada de campos*, que Einstein buscó sin éxito, y que pretendía hallar las leyes comunes y unificadas de los campos gravitatorio y electromagnético, es decir, una teoría que conjugase la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica.

no ser descubiertos. Tras esto hacen un pacto de caballeros y deciden quedarse en el manicomio en su papel de locos y sacrificarse de esta manera por la humanidad. Cuando ya creen que su secreto está a salvo la historia da un vuelco radical con el desenmascaramiento de la directora del sanatorio como realmente demente. Desde un principio la Dra. Von Zahnd se había apoderado de los manuscritos de Möbius con la finalidad de beneficiarse de ellos. El sanatorio, en un principio acogedor, pasa ahora a ser una cárcel y los locos se convierten en presos. El sacrificio de los científicos ha sido inútil. Las investigaciones de Möbius ya no serán un secreto.

En su obra autobiográfica *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990)<sup>498</sup>, el escritor nos relata que tanto *Die Physiker* como *Der Meteor*<sup>499</sup> fueron concebidos durante su propia estancia en la casa de reposo Waldhaus Vulpera en 1960. Dürrenmatt era diabético y estaba en tratamiento para encontrar una insulina adecuada. Los largos paseos que daba por el bosque no mejoraban su salud. Lleno de ira contemplaba la tira verde que indicaba el nivel de glucosa en sangre. Pensando en lo irreversible de su destino le vino a la cabeza el mito de Edipo y el oráculo de Delfos. El destino de Edipo era inequívoco: finalmente se dirigió a la ciudad equivocada y mató a su padre, casándose con su madre. Dürrenmatt establece una relación entre el mito de Edipo y el personaje central de su comedia *Die Physiker*. Aunque en el mito de Edipo existe un oráculo que parece determinar la acción del mismo, hay un margen de libertad para Edipo en la medida en que intenta evitar ese oráculo cambiando de ciudad. Trasladando este mito como símil de lo inevitable a la obra *Die Physiker*, podemos ver una similitud con Möbius. En este caso no hay oráculo, pero el científico podía imaginar la repercusión que tendrían sus conocimientos si llegaban al público. El escritor nos muestra en la comedia otra elección errónea: Möbius se refugia en el manicomio menos adecuado, aquel que está dirigido por una loca que aprovechará las investigaciones del físico para su propio interés. “Al igual que Edipo, Möbius quiere escapar de su destino, de que sus

---

<sup>498</sup> Óp. cit.

<sup>499</sup> Dürrenmatt, F.: *Der Meteor. Dichterdämmerung*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 9.

investigaciones sean utilizadas por la tecnología; al igual que Edipo huye; al igual que éste, huye en la dirección equivocada, huye hacia el manicomio equivocado (...).<sup>500</sup>

Möbius ha elegido un sanatorio mental dirigido por una loca, que se ha apoderado de sus investigaciones y se las ha vendido al mejor postor. El científico ha conseguido justo lo contrario de lo que pretendía. Aquí está la paradoja y lo grotesco: estando cuerdo se hace pasar por loco, mientras que la doctora que se supone cuerda está loca. Se vuelve a plantear aquí la dificultad de la toma de decisiones por parte del individuo. En el caso concreto de esta obra de teatro, Möbius, no es capaz de frenar las consecuencias de la investigación científica, ya que como hemos dicho en otros apartados de la presente tesis, el individuo por sí mismo no puede modificar las circunstancias.

En relación a la génesis de esta obra podemos hallar un antecedente en una recensión literaria <sup>501</sup>que el escritor hizo con ocasión de la publicación del libro *Heller als tausend Sonnen* de Robert Jungk<sup>502</sup>, en diciembre de 1956. Dürrenmatt afirma en dicha recensión que la actualidad del libro no consiste tanto en la crónica que hace, sino en la constatación de que la ciencia puede convertirse en poder o que el poder está en la ciencia. Lo extraordinario reside en que un asunto tan complicado como la comprensión de la materia, que está en manos de una élite científica internacional, se haya convertido en un asunto corriente, gracias a la construcción de armas y su efecto letal. Según el libro de Jungk, la tecnología tiene la capacidad de adelantarse a las necesidades biológicas del ser humano y a veces provoca consecuencias no deseadas para la humanidad. El problema no está, en opinión de Dürrenmatt, en la energía atómica, sino en la bomba atómica. La cuestión está en cuál debe ser el comportamiento de los físicos, y en general, de los pensadores en este mundo, ya que no se trata de ocultar o limitar el avance de la ciencia, sino de gestionarlo adecuadamente. “No hay posibilidad de ocultar lo pensable. Todo proceso de

---

<sup>500</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Turmbau*, óp. cit., p.36, “Wie Ödipus will auch Möbius sein Schicksal entgehen, die Ausnutzung seiner Forschung durch die Technik, er flüchtet wie Ödipus, wie dieser wählt er den falschen Weg, er flüchtet ins falsche Irrenhaus, (...)”

<sup>501</sup> Dürrenmatt, F.: *Politik*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. WA37, vol. 34.

<sup>502</sup> Jungk, R.: *Heller als tausend Sonnen*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.

pensamiento se puede reproducir.”<sup>503</sup> La ciencia en aquel momento de la Segunda Guerra Mundial entregó su saber a un bloque político por miedo a otro bloque político. Sin embargo, la política no estuvo a la altura de las circunstancias, ya que la bomba atómica generó una nueva concepción de las cosas. Los acuerdos y peticiones de los científicos llegaron demasiado tarde y estaban dirigidos a la sociedad, que no tenía ni tiene la capacidad de intervenir. Los que dominan la energía atómica son aquellos que no la comprenden, por lo que podría interpretarse que la élite científica ha fracasado.

Cuatro años más tarde, Dürrenmatt plantea este mismo problema en su comedia *Die Physiker*, cuestionando la responsabilidad del científico ante sus descubrimientos. El literato muestra en esta obra un conflicto moral: ¿debe el científico responsabilizarse de sus investigaciones, o por el contrario, debe ofrecer sus conocimientos a un gobierno determinado? El protagonista de la obra decide sacrificarse para que sus investigaciones no caigan en manos equivocadas, pero el azar le ha llevado a un manicomio dirigido por una demente ambiciosa, que por dinero es capaz de vender esas preciadas investigaciones.

Dürrenmatt trata en esta obra uno de los temas recurrentes en sus ficciones: la traición. Möbius, el científico, traiciona a su familia y a la enfermera que le ama. La directora de la institución traiciona a Möbius, al que se supone que acoge en su sanatorio. También los personajes secundarios traicionan: la esposa de Möbius casándose con otro sin previo aviso, los otros científicos traicionando a sus respectivos países no cumpliendo su cometido de secuestrar a Möbius. La justicia es traicionada, porque los asesinos de las enfermeras no son detenidos, etc.

Según afirma el propio Dürrenmatt en su entrevista con el periodista austríaco Franz Kreuzer en 1982<sup>504</sup>, el manicomio es una metáfora del laberinto<sup>505</sup>. El laberinto supone

---

<sup>503</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Politik*, óp. cit., p. 22, “Auch gibt es keine Möglichkeit Denkbare geheimzuhalten. Jeder Denkprozess ist wiederholbar.”

<sup>504</sup> Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 3.

<sup>505</sup> La importancia del laberinto como símil de la desorientación humana o de los límites del conocimiento, ya quedo de manifiesto en el primer capítulo dedicado a la mitología en la obra artística de Friedrich Dürrenmatt. El manicomio es otro símil semejante que denota la locura y la falta de coherencia de las acciones humanas.

la imposibilidad de escapar para los que están en él, tanto si son inocentes como si son culpables. Este manicomio tampoco podrá ser abandonado por los científicos, porque su dueña es realmente la loca, es decir, el Minotauro, para seguir con la comparación. En la entrevista citada, el escritor afirma que el laberinto es también metáfora de la ciencia, ya que ésta intenta sacarnos de la ignorancia (hilo de Ariadna), pero solo expande los límites del laberinto, sin llegar a una solución, a una salida, como se ha indicado en el capítulo I de este trabajo. Es más, a veces con sus inventos se convierte en el propio Minotauro, en la amenaza de muerte:

De esta manera Möbius representa a un científico que pretende huir de las consecuencias de sus investigaciones. Puede imaginarse lo que han provocado los resultados de su pensamiento. Claro que estoy pensando en Einstein y su carta de aviso a Roosvelt, que supusieron la fabricación de la bomba atómica.<sup>506</sup>

Según la citada entrevista, Möbius representaría al sucesor imaginario del Einstein histórico, ya que en la obra de teatro ha encontrado la *teoría unificada de campos* que Einstein no encontró. La elección de un manicomio como lugar de la acción tiene que ver de nuevo con una experiencia personal del escritor en una institución psiquiátrica que le impresionó mucho, tal y como consta en el primer tomo de *Stoffe, Labyrinth* (1981)<sup>507</sup>,

(...) No solamente quedaría ligado a mi visita en Sierre, sino que siguió latente en mi durante años hasta convertirse en el ambiente de *Die Physiker*; hasta tal punto está todo conectado y relacionado en mi vida; a

---

<sup>506</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt. F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 3, p. 156, "Und nun ist Möbius ein Wissenschaftler, der vor der Auswirkung seines Denkens flüchten will. Er kann sich vorstellen, was die Resultate seines Denkens hervorgebracht haben. Ich denke natürlich daran, dass Einstein durch seinen warnenden Brief an Roosvelt den Bau der Atombombe veranlasst hat."

<sup>507</sup> Óp. cit.

literatura forma una unidad con la vida y la vida con la literatura, formando una única oración compleja.<sup>508</sup>

*Die Physiker* no pretende ser un análisis científico, sino una ficción. Nos presenta una situación arquetípica de unos seres humanos ante un conflicto del que no tienen capacidad de salir. En esta ficción Dürrenmatt muestra, como en muchas otras, un conflicto moral de imposible solución, ya que el azar irrumpe de manera destructiva en la vida de los personajes.

Para nuestro análisis de esta obra es de gran interés el apéndice de la misma redactado en 21 puntos que explican el contenido de la comedia. Nos centraremos solamente en aquellos puntos relevantes para el presente capítulo, es decir, en aquellos puntos en los que más se evidencia la influencia de la ciencia en la producción literaria de Dürrenmatt. Para empezar, el literato deja clara su intención de no hacer una obra didáctica, sino de que se trata de una ficción. Afirmar en el punto 1 de este epílogo: “No parto de una tesis, sino de una historia.”<sup>509</sup>

Según indica el autor en una entrevista con Josef H. Sauter<sup>510</sup> en 1966, la comedia *Die Physiker* surgió como una idea, una historia o una ficción, que en su desarrollo puede sugerir diversas tesis, pero que no está escrita en función de una tesis filosófica o política que sirva de ideología. Dürrenmatt no pretende pues hacer teatro didáctico, como hiciera Bertolt Brecht con su obra *La vida de Galileo* (1939)<sup>511</sup>, de contenido semejante. El proceso de creación de *Die Physiker* puede verse desde dos esferas, según manifiesta el propio autor en la entrevista mencionada: la de la ciencia por un lado, y la de la ficción literaria por otro. Afirmar Dürrenmatt que lo que quería reflejar

---

<sup>508</sup>. [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Labyrinth*, óp. cit., p. 289, “(...) Es sollte darum nicht nur unlösbar mit meinem Besuch in Sierre verbunden bleiben, mehr, es wucherte in mir weiter, verdichtete sich Jahre später zur Atmosphäre einer Komödie, zu dem Physikern; so sehr hängt in meinem Leben alles voneinander ab, ist alles miteinander verfilzt, erscheint die Literatur vom Leben und das Leben von der Literatur als ein einziger Schachtelsatz (...).”

<sup>509</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos* [trad. de Juan José del Solar], p. 121.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 91, “Ich gehe nicht von einer These, sondern von einer Geschichte aus.”

<sup>510</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 1.

<sup>511</sup> Brecht, B.: *Teatro Completo*. [trad. de Miguel Sáenz]. Madrid: Alianza Editorial, 2000.



en esta comedia era un conflicto, más que un problema, entendiendo que son cosas distintas. El mundo actual representa una serie de conflictos para el ser humano, es decir, situaciones en las que no es fácil tomar una decisión. Al convertir estos conflictos en problemas, a saber, al objetivarlos, al plasmarlos, estamos en disposición de proponer una solución pensada, bien a nivel político, artístico o social. Lo importante es ver la viabilidad, la posibilidad de materializar esta solución. Por esta razón, Dürrenmatt suele elegir para sus piezas conflictos humanos. El conflicto en este caso no es solamente de los físicos. Éstos conocen perfectamente las dificultades que han originado sus descubrimientos. Pero no es culpa del pensamiento científico haberse convertido en un peligro para el mundo, sino que el peligro está en que este pensamiento no ha sabido gestionarse adecuadamente en una determinada situación social y política, como fue la Segunda Guerra Mundial. El problema está, en opinión de Dürrenmatt, en que la humanidad no ha sabido estar moralmente a la altura de los descubrimientos científicos. Esto es lo que Dürrenmatt denomina la “*situación de Edipo*”. (*Ödippussituation*).

(...) la situación de Edipo de *Los Físicos*. Es decir la situación en la que ellos saben perfectamente las consecuencias que puede tener su pensamiento y su investigación, pero no tienen la capacidad de evitar esas consecuencias. Este es realmente el problema de la física actual.<sup>512</sup>

Desde el punto de vista literario, afirma Dürrenmatt, sus historias parten de lo concreto, de la realidad vista desde la fantasía del artista. De esta manera Dürrenmatt puede utilizar sus ficciones como símiles para esclarecer este mundo sin tener como base una construcción filosófica determinada. El escritor piensa que no se puede utilizar solamente un método de pensamiento para dar cuenta de la realidad, sino que hay que combinar diferentes formas de pensar: la ciencia, la filosofía o el arte. “Creo que el mundo no se puede representar solamente desde un punto de vista o desde un

---

<sup>512</sup>[Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 1, p. 216, “(...) die Ödippussituation der Physiker, das heisst die Situation, dass sie genau wissen, was ihr Denken und ihr Forschen eben für Resultate haben kann, und dass sie nicht imstande sind, diese Resultate zu verhindern. Das ist eigentlich das heutige Problem der Physik.”

único método. Que el mundo sea representable es una colaboración entre distintos logros del pensamiento y diversos métodos.”<sup>513</sup>

En esta comedia, Dürrenmatt elige a personajes históricos que representan distintos paradigmas científicos que el escritor ha trasladado a su obra literaria, especialmente el modelo de la teoría cuántica, que hemos tratado en el apartado anterior.

### 3.5.1. PARADIGMAS CIENTÍFICOS

Aunque *Die Physiker* no sea una obra científica, sino una recreación de un problema que surge a partir de la ciencia, sus tres personajes centrales, Newton, Einstein y Möbius, representan diferentes paradigmas científicos. Las distintas épocas que representan no solamente hacen referencia a avances de la ciencia, sino también a diferentes formas de ver el cosmos, y para Dürrenmatt modelos que pueden ser plasmados literariamente. Tendríamos, por ejemplo, el modelo mecanicista de la naturaleza que inspira un tipo de teatro en el que el desenlace es previsible en función del desarrollo de la acción, o modelos físicos que incorporan la incertidumbre, como la mecánica cuántica que inspiraría a Dürrenmatt para incorporar el azar en sus obras literarias.

En un artículo titulado *Dürrenmatts Räume*<sup>514</sup>, Monika Schmitz-Emans hace un estudio de los diferentes conceptos espaciales en la obra literaria y pictórica de Dürrenmatt. Las cuestiones del espacio han interesado siempre al literato, ya que tanto en la pintura como en el teatro, Dürrenmatt exploró diversas maneras de representar la realidad. El espacio es el ámbito en el que nosotros situamos nuestras experiencias, por lo que está estrechamente relacionado con la perspectiva. Es de notar que los espacios que Dürrenmatt plasma en su teatro y en su prosa son superposiciones, laberintos,

---

<sup>513</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 219, “Ich glaube, das die Welt nicht von einem Punkt aus, mit einer Methode darstellbar ist. Dass die Welt darstellbar wird, ist immer eine Gemeinschaftsleistung von sehr verschiedenen Denkleistungen und sehr verschiedenen Methoden.”

<sup>514</sup> *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Friedrich Dürrenmatt. [Ed. Heinz L. Arnold]. München: Johannesdruck Hans Pribil, 2003, pp. 197-215.

espacios curvados, etc. Por supuesto, en su pintura estas formas de concebir el espacio son mucho más patentes.

En *Die Physiker*, hay dos concepciones de la ciencia muy diferentes, afirma Schmitz-Emans. Por un lado, la de Isaac Newton que representa un modelo de ciencia que considera el espacio como el marco absoluto e inmutable en el que se mueven los objetos materiales, y por otro lado, la de Albert Einstein y Möbius como representantes de la ciencia contemporánea en la que predomina una visión no euclidiana del espacio y una concepción relativista del espacio-tiempo en función del observador. Además de esto, los personajes de Newton, Möbius y Einstein viven en universos mentales distintos: Newton como representante de la física clásica está obsesionado por la armonía y el orden: “La verdad es que me dediqué a la física tan sólo por amor al orden”<sup>515</sup>, mientras que Möbius y Einstein representando las geometrías no euclídeas y las relaciones de incertidumbre, que nos sitúan en otro universo muy distinto.

Dürrenmatt elige para *Die Physiker*, según Schmitz Emans, un modelo espacial de tablero de ajedrez en forma de banda de Möbius<sup>516</sup> como metáfora de la imposibilidad de establecer el límite entre locura y cordura de los personajes de esta obra.

Como ya hemos reiterado, estaríamos ante un espacio laberíntico ubicado en un manicomio y unas relaciones humanas asimismo laberínticas presididas por la mentira y la incomunicación, lo que también las sitúa en espacios morales distintos.

Como ejemplo de la incorporación de las nuevas concepciones del espacio en la obra artística de Friedrich Dürrenmatt podemos apreciar la configuración espacial curva y distorsionada en el dibujo que el autor hizo con para esta comedia en 1962.<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 27.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp.cit., p. 19, “Ich bin eigentlich nur Physiker aus Ordnungsliebe geworden.”

<sup>516</sup> Representación de cinta de Möbius:



<sup>517</sup> Véase anexo con las pinturas de Dürrenmatt.

La figura de Einstein y su concepción del universo fueron motivo de estudio y reflexión para Dürrenmatt, lo que quedó patente en la conferencia que Dürrenmatt dio en la Escuela Técnica de la Confederación Helvética en 1979<sup>518</sup> con motivo del centenario del nacimiento de Einstein. El interés de dicha conferencia para el presente trabajo radica en la síntesis que hace Dürrenmatt del pensamiento de Einstein en relación a otros filósofos como Kant o Spinoza. Lo importante de este discurso no es tanto su contenido científico, sino de nuevo el interés del literato por estas cuestiones cosmológicas, hasta el punto de plasmar estas inquietudes en su obra literaria. La teoría de la relatividad de Einstein modifica la visión del mundo del siglo XX incorporando un nuevo modelo matemático como es la geometría curva, un nuevo concepto de gravitación como deformación del espacio, un concepto dual de luz como onda y como corpúsculo, etc., pero sigue manteniendo un punto de vista determinista del universo. La cosmovisión que surge desde Einstein nos lleva a una explosión originaria (Big Bang) del universo y a una expansión caótica del mismo. Afirma Dürrenmatt que como consecuencia de esto la humanidad fue puesta ante la necesidad de someterse a la razón o perecer en este universo caótico. “(...) este siniestro laberinto en el que vamos a tientas cada vez más desvalidos y desesperados.”<sup>519</sup> De nuevo Dürrenmatt utiliza el símil del laberinto para referirse a la situación del ser humano ante la nueva perspectiva que le ofrece la ciencia. En cierto modo, leyendo entre líneas, podemos ver como el escritor apela a la razón humana para hacer frente a las consecuencias negativas de los descubrimientos científicos, tema central de *Die Physiker*.

Dürrenmatt vuelve en este discurso sobre el tema del determinismo y la causalidad en el universo. El escritor expondrá una interpretación del origen del universo valiéndose de una partida de ajedrez como símil para exponer sus ideas. Afirma que habría dos posibilidades, una de ellas sería una partida *determinista*, es decir, jugada entre dos seres omnipotentes, dos dioses de la Antigüedad o dos principios universales, de cuya existencia se podría deducir necesariamente todos los fenómenos del universo. En ella

---

<sup>518</sup> Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit.

<sup>519</sup> [Trad. a.], ibíd., p. 171, “(...) dieses ungeheuerliche Labyrinth, in welchem wir immer hilfloser und hoffungsloser herumtappen, (...)”

los seres humanos serían figuras de ajedrez determinadas por decisiones extrahumanas. Dos principios igualmente poderosos, expone Dürrenmatt, no podrían ganar nunca la partida y estarían en un empate continuo. Otra posibilidad sería lo que él denomina la partida *causal*, es decir una partida en la que las figuras actúan por ellas mismas, son causa de sus actos, es decir, libres. En este caso podría haber un dios que solamente haría el papel de árbitro exterior. La justicia o injusticia de la partida dependería de la piedad de este dios, que ya no sería simplemente un principio, sino un dios personal. Este sería el modelo del universo que nos ofrece la religión judía y las religiones afines a ella como religiones ligadas a un dios personal. El literato utilizará los conceptos de *causalidad* y *determinismo* desde una interpretación personal, no estrictamente técnica. Si incluimos en esta partida no solamente la religión, sino también el conocimiento científico expresado en términos de leyes de la naturaleza aparece otro factor sobre el tablero, a saber, la razón humana en su intento de explicar el origen del universo.

Hace Dürrenmatt en este discurso una síntesis de la filosofía de Spinoza en relación con las teorías de Einstein. Desde la perspectiva panteísta del filósofo racionalista el universo sería parte de Dios, es decir, que se deduce lógicamente de él no siendo Dios la causa, sino todo lo existente. También Einstein tenía una visión determinista del universo, oponiéndose a la mecánica cuántica y sus leyes estadísticas. Dürrenmatt cree que el determinismo, en el sentido mencionado, y la causalidad son dos formas de entender el cosmos a partir del Big Bang.

La teoría actual de un Big Bang, de una explosión originaria, que supone el inicio del tiempo y del espacio, plantea un universo tanto determinista como causal, es decir, la diferencia entre determinismo y causalidad es una aparente pugna en el ámbito de la lógica, una cuestión gramatical muy apropiada para todo tipo de guerras santas y conferencias.<sup>520</sup>

---

<sup>520</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 180, “Die heutige Theorie eines Big Bang, eines Urknalls, der den Anfang von Zeit und Raum bedeutet, setzt die Welt sowohl kausal als auch deterministisch, das heisst, der Unterschied zwischen Kausalität und Determinismus ist nur im Bereich der Logik stattfindendes Scheingefecht, eine grammatikalische Angelegenheit, geeignet für alle Glaubenskämpfe und Vorträge.”

Las consecuencias de la teoría de la relatividad de Einstein son, entre otras, que el universo se originó con el Big Bang que supone el principio del tiempo y del espacio, y que éste se expande hacia su desintegración. Dürrenmatt plasma esta expansión caótica en el salmo del universo en *Die Physiker*, al igual que en una pintura titulada *Weltraumpsaln* (1973)<sup>521</sup>.

Un salmo de Salomón loor de los cosmonautas.  
Nos hemos largado al universo.  
A los desiertos de la luna, en cuyo polvo nos hundimos.  
Muchos la han palmado allí, en silencio. (...) <sup>522</sup>

Otro patrón científico presente en la comedia de *Die Physiker* es el de la mecánica cuántica con sus principios de incertidumbre y leyes estadísticas. La principal novedad de este paradigma científico radica en la imprevisibilidad del comportamiento de las partículas elementales. Dürrenmatt entiende el azar o lo imprevisible como aquel fenómeno que irrumpe de manera inesperada en nuestro universo, pero una vez sucedido, se puede reconstruir la cadena causal de acontecimientos que han llevado a él. Esta original interpretación del problema filosófico de la necesidad y el azar que hace Dürrenmatt ya ha sido tratado con ocasión del análisis del relato *Das Sterben der Pythia* (1976) en el capítulo I de esta tesis. La necesidad o el determinismo como tal tienen lugar solamente en la lógica o las ciencias formales, que no hacen referencia a la experiencia. En el ámbito de lo empírico el azar será el protagonista desde el punto de vista de la mecánica cuántica, modelo que Dürrenmatt recoge en su literatura. En este sentido, podemos sacar la conclusión de que en las obras del escritor no hay planteamientos deterministas, sino que sus protagonistas eligen libremente, incluso

---

<sup>521</sup> Ver anexo 6.1.3.

<sup>522</sup> *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 55.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 41.

Ein Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen.  
Wir hauten ins Weltraum ab.  
Zu den Wüsten des Monds. Versanken in ihrem Staub.  
Lautlos verreckten  
Manche schon da(...)

aquellos personajes que parecen determinados como Edipo en el relato mencionado, por lo que han de responsabilizarse de sus actos. En palabras del autor:

Por otra parte, encontramos la mezcla de determinismo y causalidad en otra parte, por ejemplo en el mito de Edipo; el destino, comunicado mediante el oráculo determina a Edipo; el intento de huir de este oráculo, hace que Edipo actúe de manera causal.<sup>523</sup>

De esta manera podemos concluir que Dürrenmatt niega cualquier determinismo, tanto en nuestro mundo como nuestras acciones. Entendiendo la libertad como una disposición del espíritu humano, el literato nos muestra en sus obras literarias personajes que aunque parezcan determinados por las circunstancias, eligen libremente su destino, aunque esta elección no les sea favorable en la mayoría de los casos. Por lo tanto, estos personajes son responsables de las consecuencias de sus actos.

Ya se ha mencionado anteriormente que el azar es una de las constantes en la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt convertido en *peor rumbo posible*. Acerca de este recurso literario el autor afirma que es una opción que tiene el escritor habiendo tenido en cuenta las demás posibilidades. “Yo no soy científico: yo escribo comedias (...). El escritor se puede permitir no demostrar nada. (...). Con cierta maldad uno querría casi sostener que la realidad acaba a veces por escoger el peor camino posible. De manera inoportuna.”<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 176, “Übrigens finden wir die Vermischung von Determinismus und Kausalität noch anderswo, z.B. in der Ödipus-Sage: Durch das Schicksal, welches durch das Orakel spricht, ist Ödipus determiniert; indem er dem Orakelspruch zu entgehen versucht, handelt Ödipus kausal.”

<sup>524</sup> Dürrenmatt, F.: *Literatura y Arte*, [trad. de Ricard Vilar], óp. cit., p. 123.

Dürrenmatt F.: *Literatur und Kunst*, óp. cit., p. 133, “Ich bin kein Naturwissenschaftler, ich schreibe Komödien, (...) Der Schriftsteller kann es sich leisten nichts zu beweisen. (...) Mit einer gewissen Boshaftigkeit, möchte man fast behaupten, neigt doch die Wirklichkeit bisweilen dazu, den schlimmstmöglichen Weg einzuschlagen. Unbequemerweise.”

Afirma Dürrenmatt en su obra *Gedankenfuge* (1992)<sup>525</sup> que el mejor rumbo posible es tan lógico como el peor rumbo posible, pero menos probable. La elección entre ambas opciones no es solamente una cuestión de estilo, ya que, según Dürrenmatt somos “*pájaros de mal agüero*” (*Pechvögel*). Tampoco es una cuestión de optimismo o pesimismo, sino de prudencia. El que elige el *peor rumbo posible* alerta, el que elige el *mejor rumbo posible* espera. El que no se deja alertar no debería esperar nada, según el escritor<sup>526</sup>.

El *peor rumbo posible* en esta obra es la verdadera identidad de la doctora von Zahnd, pero trasladado a nuestra realidad podría ser la catástrofe nuclear que se cierne sobre la humanidad. Ésta pudo comprobar sus efectos en Hiroshima y Nagasaki, pero hay muchas probabilidades de que esto no pare aquí, piensa Dürrenmatt, lo que indica que también en la realidad se pueda producir *el peor rumbo posible*.

Para reforzar lo anteriormente dicho acerca del azar y su correspondencia literaria en la obra de Dürrenmatt volvemos sobre el epílogo de *Die Physiker*, donde encontramos la siguiente afirmación al respecto en el punto 9:

Los hombres que actúan sistemáticamente quieren alcanzar un objetivo determinado. Y al hacer que consigan lo contrario de lo que se habían propuesto es cuando peor los golpea el azar: aquello que temían e intentaban evitar (por ej. Edipo).<sup>527</sup>

En este sentido podemos remitirnos a Möbius, personaje principal de la comedia *Die Physiker*, que ha planificado perfectamente una estrategia para evitar que sus descubrimientos científicos sean conocidos por los gobiernos y utilizados en contra de

---

<sup>525</sup> Óp. cit.

<sup>526</sup> La cuestión acerca de la diferencia entre esperanza y expectativa ya fue tratada en el primer capítulo con motivo del análisis de su relato *Prometheus*. Cuando estamos en alerta, cuando nos posicionamos con respecto a un problema podemos tener alguna expectativa de solución. La esperanza es un concepto con matiz religioso, basado en la creencia.

<sup>527</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 122.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 92, “Planmässig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: Das, was sie befürchten, was sie zu vermeiden suchten (z.B. Ödipus).”



la humanidad. Sin embargo, utilizando el recurso del *peor rumbo posible*, Dürrenmatt consigue que lo improbable se haga realidad, es decir, que la directora del sanatorio haga públicas las investigaciones del físico.

Podemos concluir este apartado diciendo que en la obra que nos ocupa la ciencia está presente no solamente como una enumeración de paradigmas científicos, sino que el escritor nos plantea en ella el conflicto que la ciencia puede suponer cuando es aplicada al margen de los valores éticos fundamentales que deben regular la convivencia humana.

Debemos considerar la ciencia del siglo XX como determinante no solamente a nivel académico, sino también a nivel social por el impacto de la misma en la cotidianidad mediante la tecnología. “No es, de hecho, posible comprender el siglo XX (...), en sus dimensiones política, económica, social o cultural, sin tomar en consideración la ciencia que en él se produjo y cuáles fueron sus consecuencias para la humanidad.”<sup>528</sup>

### 3.5.2. LA RESPONSABILIDAD DEL CIENTÍFICO

La escena clave de esta obra es la cena de los tres físicos. En ella se revelan todos los interrogantes: Newton y Einstein le revelan a Möbius sus identidades y el verdadero motivo de su presencia en el sanatorio, así como la razón de los crímenes cometidos. Durante la conversación entre los físicos se plantea la responsabilidad de los científicos con respecto a sus inventos.

El personaje de Newton (el paciente Beutler) se desenmascara como Alec Jasper Kilton, el creador de la *teoría de la correspondencia*.<sup>529</sup> Confiesa no estar loco y haberse infiltrado en el manicomio para espiar a Möbius por orden de los Servicios Secretos de

---

<sup>528</sup> Ordóñez, J., Navarro, V., Sánchez Ron, J.: *Historia de la Ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2008, p. 457.

<sup>529</sup> Alude a la *teoría de la correspondencia* del físico danés Niels Bohr (1885-1962), que trabajó durante los años 1943-45 en Estados Unidos en la fabricación de la bomba atómica.

su país (probablemente los Estados Unidos). Este hecho fue descubierto por la enfermera Dorotea que tuvo que pagar por ello con su vida.

El personaje de Einstein (el paciente Ernesti) se desenmascara como Joseph Eisler, descubridor del *efecto Eisler*<sup>530</sup>, que también se ha infiltrado en el manicomio por orden de un bloque político antagónico al de Milton, (probablemente la Unión Soviética). Por descubrir esto, la enfermera Irene también tuvo que pagar con su vida. Ambos impostores quieren secuestrar a Möbius para llevarlo a sus respectivos países. Se produce un enfrentamiento en el que los agentes secretos sacan incluso sus pistolas, en una escena más ridícula que dramática. Finalmente, los dos se dan cuenta de que éste no es el camino para solucionar el asunto.

Entramos en la segunda parte de la conversación, que sería la escena central de la obra. Newton, ahora Kilton, defiende la opinión de que el científico debe hacer público sus descubrimientos, ya que no tiene ninguna responsabilidad del uso que haga la humanidad de los mismos. “(...) es usted un genio, y como tal, patrimonio de la humanidad.”<sup>531</sup> Reivindica la total libertad del científico afirmando. “Lo importante es la libertad de nuestra ciencia. Que la humanidad sepa o no recorrer el camino que nosotros le trazamos, es asunto suyo, no nuestro.”<sup>532</sup>

En contraposición a esta postura, Einstein, Joseph Eisler, indica que los descubrimientos científicos pueden ser utilizados por el poder político, con sus correspondientes consecuencias negativas. Sin embargo, también niega la responsabilidad del científico, la traslada al partido político en cuestión. “Estamos suministrando a la humanidad unos instrumentos de poder descomunales. Y eso nos da derecho a imponer

---

<sup>530</sup> Alude al *efecto Doppler*, descubierto por el físico austriaco Christian Doppler, consistente en el cambio de frecuencia de una onda en función del movimiento relativo del emisor y el receptor.

<sup>531</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 93.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 68, “(...) Sie sind ein Genie, und als solches Allgemeingut.”

<sup>532</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 95.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 70, “Es geht um die Freiheit unserer Wissenschaft und um nichts weiter. (...) Ob die Menschheit den Weg zu gehen versteht, den wir ihr bahnen, ist ihre Sache, nicht die unsrige.”

condiciones. Debemos decidir a favor de quién queremos aplicar nuestra ciencia, y yo me he decidido.”<sup>533</sup>

A diferencia de sus compañeros, Möbius asume toda la responsabilidad de sus descubrimientos. Vislumbra las consecuencias catastróficas que puede tener la mala utilización de sus descubrimientos. Por esta razón ha sacrificado su vida personal: su prestigio y su familia, haciéndose pasar por loco y destruyendo todos sus manuscritos. No le interesan las ofertas que puedan hacerle sus compañeros. “Nuestra ciencia se ha vuelto terrible, nuestra investigación, peligrosa, nuestros descubrimientos, mortales. A los físicos ya sólo nos queda capitular ante la realidad (...). Debemos revocar nuestros conocimientos (...).”<sup>534</sup>

Afirma Dürrenmatt en una carta al escritor Herbert Lehnert el 20 de julio de 1966<sup>535</sup>, que en esta conversación no se trataba de parodiar a la física, sino que la parodia viene dada para ilustrar la estructura ficticia de la obra. El sentido de la conversación no es dar una clase magistral sobre física, sino destacar la falta de eficacia de lo allí acordado. En esta conversación, los científicos acuerdan seguir haciéndose los locos y permanecer en el manicomio para mantener en secreto las investigaciones de Möbius, que pueden dañar a la humanidad. Pero, el azar les ha hecho elegir el sanatorio equivocado, como ya sabemos. No hay ninguna salida, la suerte está echada. En este sentido, podemos tachar la conversación entre ellos como grotesca, ya que a pesar de no tener ningún efecto, se mantiene como si pudiera tenerlo. El espectador tiene una primera certeza acerca de la efectividad del acuerdo, que luego le es arrebatada. Se le ha presentado una *realidad* ficticia que tiene lugar en un manicomio. Una ficción entre locos siempre parece cómica. Los tres científicos están condenados a permanecer en el

---

<sup>533</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 95.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 70, “Wir liefern der Menschheit gewaltige Machtmittel. Das gibt uns das Recht, Bedingungen zu stellen. Wir müssen entscheiden, zu wessen Gunsten wir unsere Wissenschaft anwenden, und ich habe mich entschieden.”

<sup>534</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 101.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 74, “Unsere Wissenschaft ist schrecklich geworden, unsere Forschung gefährlich, unsere Erkenntnis tödlich. Es gibt für uns Physiker nur noch die Kapitulation vor der Wirklichkeit.” (...) Wir müssen unser Wissen zurücknehmen (...).“

<sup>535</sup> Seleccionado de *Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker*. Multimediale Dokumentation zum Text. [Rudolf Probst y Beate Zimmerli]. Bern: Schweizerischer Literaturarchiv.

manicomio hasta su muerte tras el pacto que han hecho. En realidad, esta ficción no pretende dar una respuesta, sino solamente llamar la atención acerca de la pregunta actual sobre las consecuencias de la ciencia. No se trata de una comedia sin finalidad, sino de lo que Dürrenmatt denomina *teatro universal*, (*Welttheater*). En este sentido, Dürrenmatt trata este delicado asunto como una comedia, género que defiende como expresión teatral en *Theaterprobleme* (1954)<sup>536</sup>, como ya se ha dicho anteriormente. El autor manifiesta en este sentido:

Me niego a aceptar que haya temas tabú para la comedia. La comedia no es algo indigno. Es un acto consciente y por lo tanto fruto de la libertad. La comedia es impensable sin humor, al igual que la libertad. El humor no debe tener barreras.”<sup>537</sup>

La responsabilidad de los inventos científicos tiene que ser compartida con toda la sociedad que debe exigir a los políticos la utilización racional y consensuada de los nuevos instrumentos fruto de la ciencia, especialmente de la energía nuclear.<sup>538</sup> La ciencia convertida en poder político sería la temática planteada en *Die Physiker* (1962), aunque el autor no dé una solución al problema en la obra. Por esta razón volvemos sobre el epílogo de la misma en el que el escritor expone su opinión sobre la temática tratada en la obra. Afirma Dürrenmatt en el punto 15 del mismo que una obra sobre los físicos “no puede tener como objetivo el contenido de la física, sino solo sus

---

<sup>536</sup> Óp. cit.

<sup>537</sup> Friedrich Dürrenmatt. *Die Physiker*. Multimediale Dokumentation zum Text, óp. cit., „Ich wehre mich, dass für die Komödie gewisse Themen tabu sein sollten. Die Komödie hat nichts Herabwürdigendes. Sie ist ein Akt des Bewusstseins und damit ein Akt der Freiheit. Die Komödie ist undenkbar ohne Humor (wie ja die Freiheit auch), dem Humor jedoch sind keine Grenzen gesetzt.“

<sup>538</sup> Recuérdese el manifiesto que firmaron un grupo de científicos alemanes para advertir de los peligros de la energía nuclear aplicada a las armas de destrucción masiva, y la apelación al gobierno alemán de abstenerse de la fabricación de dichas armas. Manifiestan que ninguno de los firmantes está dispuesto a participar en la creación, el ensayo o la aplicación de estas armas. Piden la aplicación pacífica de la energía nuclear. Esta declaración fue firmada por los siguientes científicos:

Fritz Bopp, Max Born, Rudolf Fleischmann, Walther Gerlach, Otto Hahn, Otto Haxel, Werner Heisenberg, Hans Kopfermann, Max v. Laue, Heinz Maier-Leibnitz, Josef Mattauch, Friedrich-Adolf Paneth, Wolfgang Paul, Wolfgang Riezler, Fritz Straßmann, Wilhelm Walcher, Carl Friedrich Frhr. v. Weizsäcker, Karl Wirtz. Este grupo de científicos fue conocido bajo el nombre de *Göttinger Achtzehn*.

repercusiones.”<sup>539</sup> Con respecto a las consecuencias de la ciencia el autor afirma en el punto 16 “El contenido de la física concierne a los físicos, sus repercusiones, a todo el mundo.”<sup>540</sup>, y en el punto 17 “lo que concierne a todos, solo pueden resolverlo todos.”<sup>541</sup> El fracaso de la acción individual es recogido el punto 18 del apéndice a *Die Physiker*, “Cualquier intento de un individuo por resolver aisladamente lo que concierne a todos, está condenado al fracaso.”<sup>542</sup>

Las repercusiones de la ciencia nos afectan a todos, afirma el escritor, por lo que la acción individual o aislada no tendrá ningún efecto, como muestra su comedia. Estas repercusiones no pueden ser controladas por el científico, ya que una vez que algo es descubierto no puede ocultarse, pero sí puede gestionarse de manera más sabia. Ciencia y sabiduría deben conciliarse en opinión del autor.<sup>543</sup> Dürrenmatt se cuestiona en esta obra el problema que supone la ciencia convertida en poder. Esta problemática surgió especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, en la que los científicos consiguieron la fisión nuclear que dio lugar a la construcción de armas nucleares de gran poder destructivo. La posesión y control de estas armas pasó a ser fundamental para acabar con el régimen nazi, pero supuso un cambio social y político. Las investigaciones científicas estarían ligadas al poder político en la carrera armamentística y espacial que se inició tras la guerra. Como escritor de posguerra, Dürrenmatt escribe esta obra en pleno conflicto entre los dos grandes bloques políticos del momento, los Estados Unidos y la URSS<sup>544</sup>.

---

<sup>539</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 123.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 92, “Es kann nicht den Inhalt der Physik zum Ziele haben, sondern nur ihre Auswirkung.

<sup>540</sup>Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 123.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 92, “Der Inhalt der Physik geht die Physiker an, die Auswirkung alle Menschen.”

<sup>541</sup>Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 123.

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 92, “Was alle angeht, können nur alle lösen.”

<sup>542</sup> Dürrenmatt, F.: *Los Físicos*, [trad. de Juan José del Solar], óp. cit., p. 123

Dürrenmatt, F.: *Die Physiker*, óp. cit., p. 93, “Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern.”

<sup>543</sup> Dürrenmatt F.: *Gespräche 1961-1990*, óp. cit., vol. 3, p. 158.

<sup>544</sup> El año 1962, año en que se estrenó la comedia *Los Físicos*, objeto de nuestro estudio, fue muy movido en cuanto a conflictos políticos mundiales. Se efectuaron 143 ensayos nucleares. La tensión entre los dos bloques dominantes alcanzó su máxima expresión con la llamada “crisis de los misiles”,

Por todo ello, el literato se reitera en su posicionamiento acerca de que las acciones heroicas individuales ya no tienen efectividad, al menos en sus comedias. En este sentido el escritor afirma: “Es asunto de la política procurar que las oportunidades de algunos se conviertan en las oportunidades de todos los individuos.”<sup>545</sup> Dürrenmatt da una dimensión ética y política a la obra analizada en este apartado que no podemos pasar por alto. La ciencia, especialmente la ciencia aplicada o tecno-ciencia se ha instalado en la vida del ser humano de tal manera que su regulación es imprescindible para evitar consecuencias nefastas para el hombre. Por esta razón, las piezas literarias de Dürrenmatt, y en especial la que nos ocupa ahora, tienen un enfoque humanista en el sentido de no olvidar que el valor más importante a tener en cuenta es la vida humana y su dignidad. Afirma el autor en una entrevista con el periodista del National Geographic Jürgen Nakott en 1988 acerca de esta obra y su temática que la curiosidad humana nos lleva a la ciencia, pero que la política debe procurar que ésta no se torne peligrosa para nosotros. En palabras del autor, “creo que hoy en día es posible desarrollar un nuevo humanismo basado en la ciencia.”<sup>546</sup> Asimismo compara de nuevo la situación de la ciencia con el mito de Edipo, afirmando que sabemos perfectamente lo que ocurrirá con nuestro planeta si seguimos así, el oráculo ya ha hablado. Si en lugar de pararnos a pensar acerca de esta advertencia seguimos adelante sin control nuestro futuro será oscuro. El literato se reitera en su afirmación que no es la ciencia la que supone una amenaza, sino la tecnología. “La ciencia sin la tecnología no es un problema. La tecnología como aplicación de la ciencia se convierte entonces en una cuestión política.”<sup>547</sup>

---

provocada por la instalación de misiles soviéticos en Cuba. El presidente americano Kennedy ordenó el bloqueo económico de la isla. Barcos soviéticos cargados con misiles se dirigían a Cuba y Estados Unidos amenazó con destruir cualquier barco que se acercara a la isla. Finalmente el conflicto se superó con la retirada de los misiles por parte de la Unión Soviética, dirigida entonces por Chruschtschow. Se pudo superar la confrontación nuclear, ya que seguramente permanecía en la humanidad el recuerdo de Hiroshima y Nagasaki.

<sup>545</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Politik*, óp. cit., p. 19, “Es ist Sache der Politik, dafür zu sorgen, dass aus der Chance Einzelner die Chance der Einzelnen wird.”

<sup>546</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Gespräche*, 1961-1990, óp. cit., vol. 4, p. 11, “Ich glaube dass es heutzutage möglich ist, einen neuen Humanismus zu entwickeln, den man auf die Wissenschaft gründet.”

<sup>547</sup> [Trad. a.], *ibíd.*, p. 12, “Wissenschaft ist ohne Technik kein Problem. Technik als Anwendung der Wissenschaft, das ist dann eine politische Frage.”

Esta cuestión política Dürrenmatt la enfoca desde la racionalidad y no desde la ideología de un partido político concreto, como ha dejado de manifiesto en múltiples ocasiones. Volvemos sobre la afirmación del literato acerca de la naturaleza dual del ser humano, cuya parte emocional le lleva al enfrentamiento basada en el miedo al otro. Este aspecto es aprovechado por las ideologías de partido para justificar sus acciones, reitera el autor por lo que la única salida es la racionalidad. En este sentido se pronunció en el ya citado discurso *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* (1969)<sup>548</sup> que necesitamos una segunda Ilustración en la que sea posible la búsqueda de justicia y libertad, sin dar por sentado que ya las hemos encontrado como parecía suceder en los años 60 del pasado siglo.

¿Qué debemos hacer? ¿Qué conclusiones políticas debemos sacar? Ante todo que necesitamos una segunda Ilustración, en la que eliminemos de los sistemas políticos su derecho sobre la verdad, la justicia y la libertad, y lo sustituyamos por la búsqueda de la verdad, la justicia y la libertad utilizando la razón.<sup>549</sup>

Como afirma el autor, necesitamos una segunda época de la Ilustración. Es en este sentido en el que podemos hablar de una tendencia humanista del escritor, que busca una solución racional a los conflictos sociales y políticos, basándose en la libertad individual conciliada con el valor de la justicia social. Este logro solamente será posible a partir del conocimiento de nuestra realidad individual y social como decía el oráculo de Delfos: “conócete a ti mismo”. Pero el conocimiento de esta realidad no es objetivo del todo, sino fundamentalmente personal y subjetivo, basado en la creencia. La complejidad de la realidad puede ser aclarada desde muchas perspectivas dice el autor, la ciencia es una forma de conocimiento, pero no la única. El arte también da a conocer la realidad, aunque desde otra perspectiva. Por esta razón Dürrenmatt

---

<sup>548</sup> Óp.cit.

<sup>549</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Philosophie und Naturwissenschaft*, óp. cit., p. 144, “Was ist zu tun? Welche Schlüsse haben wir als Einzelne politisch zu ziehen? Vor allem wohl, dass uns ein neues Zeitalter der Aufklärung nottut, dass wir aus unseren politischen Systemen den Anspruch auf Wahrheit, auf Gerechtigkeit und Freiheit fallen lassen und ihn durch das Suchen nach Wahrheit, nach Gerechtigkeit und nach Freiheit zu ersetzen haben durch die Vernunft.”

plantea en sus ficciones símiles de un mundo que a veces nos cuesta entender con la intención de alertar acerca de las circunstancias que nos rodean. La obra de arte tiene en este sentido una finalidad más allá de la estética, llevándonos a la reflexión.

En conclusión, la comedia *Die Physiker* recrea en cierto modo las posibles fatales consecuencias de los inventos científicos, o más bien, tecnológicos, relacionados con la carrera armamentística. Sería un símil que hace referencia a la situación real del armamento nuclear y su regulación. Históricamente ya se sabían las consecuencias de la energía atómica convertida en bomba nuclear. El escenario de la obra de teatro es un manicomio donde todo sucede al revés, desembocando en lo grotesco. Sin embargo la realidad es aún más grotesca, ya que el resultado del pensamiento científico no ha sido gestionado racionalmente.

En su afán por alertar a la sociedad, Dürrenmatt recrea en esta tragicomedia lo que en la realidad ya estaba pasando y sigue pasando en la actualidad con un armamento cada vez más sofisticado.

### 3.6. CONCLUSIONES

Un mundo comprendido sería un mundo mortalmente aburrido. El ser humano necesita la incógnita tanto como las soluciones, el caos tanto como el orden. Por esta razón, cuanto más aumenta el racionalismo, más aumenta el irracionalismo.<sup>550</sup>

---

<sup>550</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Zusammenhänge. Nachgedanken*, óp. cit., p. 177, „Eine verstandene Welt wäre eine total langweilige Welt, der menschliche Geist braucht das Rätsel ebenso wie die Lösungen, das Chaos ebenso wie die Ordnung. Darum je mehr der Rationalismus zunimmt, desto mehr nimmt auch der Irrationalismus zu.“



En este capítulo se ha pretendido destacar la importancia de la ciencia en la obra literaria del escritor, tanto en su obra de ficción como ensayística. Hemos abordado este aspecto desde una triple dimensión: epistemológica, temática y ética. Epistemológica en cuanto que el autor se preocupa por temas relacionados con el conocimiento científico; temática, por tratar temas científicos en muchos de sus escritos, y ética, por denunciar en múltiples ocasiones los peligros de la tecnología cuando no se utiliza de manera racional.

Dürrenmatt, cuya formación universitaria estuvo ligada a la filosofía, se interesó desde siempre por las cuestiones del conocimiento. La teoría del conocimiento o epistemología es un aspecto de la filosofía que se extiende también a la ciencia en lo que se denomina filosofía de la ciencia. El proceder científico, sus aportaciones y límites han sido siempre de gran interés para el escritor. Por esta razón, afirma el literato no se puede hacer literatura al margen de los avances científicos.

Por otra parte, nuestra capacidad de conocimiento y sus límites son cuestiones que Friedrich Dürrenmatt aborda frecuentemente en sus ensayos y entrevistas. No quiere esto decir que el escritor pretenda ser científico o filósofo para dirigir al lector hacia una postura determinada. Lo que intenta es simplemente mostrar las limitaciones del ser humano a la hora de conocer, destacar el carácter constructivista de la ciencia y denunciar los aspectos éticamente reprobables de la misma.

Dürrenmatt analizará en su discurso *Über den Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956)<sup>551</sup> la relación entre filosofía, ciencia y arte, haciendo referencia al lenguaje tanto desde el punto de vista formal, las matemáticas y la lógica, como desde el punto de vista del lenguaje natural, que sería el que emplea el artista. La ciencia es considerada por Dürrenmatt una forma de ficción, ya que tiene como fundamento la imaginación y la creatividad del investigador. Tanto las ficciones artísticas como las científicas tratan de darnos una imagen de la realidad, en opinión del autor. Como ejemplo de la creatividad científica el escritor cita la gran dependencia de la física con respecto a las matemáticas, que a veces formulan lo que empíricamente no ha sido experimentado

---

<sup>551</sup> Óp. cit.

todavía. Las ficciones científicas están sujetas a reglas más estrictas que las ficciones artísticas, ya que tienen que ser contrastadas continuamente, mientras que el artista habla de mundos posibles; sus ficciones solo tienen que tener una coherencia interna. Ambas son formas de conocimiento y expresión del pensamiento humano. El ser humano como sujeto del conocimiento no es un elemento neutro, sino que forma parte activa del proceso mismo, como observador que influye en lo observado, lo que marca el carácter subjetivo y constructivista del conocimiento científico, y en general, de todo tipo de conocimiento. Por esta razón, Dürrenmatt considera que el pensamiento humano se acerca a la realidad de diversas formas que podemos considerar como ficciones que nos permiten hacernos una idea de mundo. “La cuestión es si la razón puede prescindir de la fantasía: lo que aquella denomina intuición es fantasía, es lo irracional: sin este terreno la razón tampoco podría prosperar.”<sup>552</sup>. Destaca el escritor el papel fundamental de la imaginación en el arte y en la ciencia, aunque esta segunda esté más ligada a una estructura abstracta como el lenguaje matemático y lógico.

La influencia de la filosofía y de la ciencia ha llevado a Dürrenmatt a una visión materialista del ser humano, considerándolo desde un punto de vista evolucionista un ser complejo y paradójico que se debate entre su parte racional y su parte emotiva o instintiva.

Al igual que le ocurriera con respecto a la filosofía, Dürrenmatt se aparta de modelos científicos dogmáticos ligados a una concepción determinista de la ciencia. Caracterizándose como una persona que duda continuamente de las cosas, el literato destaca el carácter subjetivo del conocimiento científico, que descansa en última instancia en la creencia o suposición de una certeza acerca de la realidad. En este sentido hemos destacado la influencia de A. Eddington con su *subjetivismo selectivo* y la teoría evolucionista del conocimiento de Vollmer en la concepción del conocimiento

---

<sup>552</sup> Dürrenmatt, F.: *Zusammenhänge. Nachgedanken*, óp. cit., 177, “Die Frage ist ob die Ratio ohne Phantasie auskommt: Was sie Intuition nennt, ist Phantasie, ist das Irrationale: ohne diesen Nährboden kommt die Ratio auch nicht weiter.”

del escritor suizo. Según esto, el científico aporta sus estructuras a priori del conocimiento, como ya dijera Kant, a la hora de elaborar juicios científicos.

Siguiendo esta línea de pensamiento, llegamos a la conclusión de que la ciencia, especialmente la física contemporánea, ha marcado de manera significativa el hacer literario del escritor. En primer lugar, debemos destacar la gran erudición de Dürrenmatt en relación a la física y a la astronomía. Muestra de ello son sus discusiones con científicos y matemáticos,<sup>553</sup> recogidas en entrevistas a lo largo de los años, muchas de las cuales han sido ya citadas como ejemplos a lo largo del presente capítulo. También dan fe de ello sus ensayos y discursos, destacando como ejemplo su discurso titulado *Einstein* (1979), que pronunció con motivo del centenario del nacimiento del científico.

En cuanto la temática de la ciencia en la obra artística de Dürrenmatt, debemos destacar la influencia de la física contemporánea con la teoría de la relatividad o la mecánica cuántica en la literatura y la pintura del artista. El autor incorpora nociones como la *improbabilidad* y el *azar* en su cosmovisión y en su literatura. La temática específicamente científica de muchas de sus ficciones, citadas a lo largo de este capítulo, tiene un marcado carácter apocalíptico. En sus ficciones de contenido científico se representan desastres naturales y nucleares, ambientes sórdidos, seres humanos cada vez más perdidos y sistemas políticos cada vez más corruptos. Por otra parte, la incorporación indiscutible de patrones científicos en las narraciones de Dürrenmatt marca la configuración de los escenarios (universos paralelos, cintas de Möbius, etc.), y fundamentalmente la incorporación del azar, convertido en el *peor rumbo posible* de una historia. La absoluta imprevisibilidad del futuro inmediato marca toda su obra dramática y a sus personajes. Este tema se ha podido ver claramente en los protagonistas de su comedia *Die Physiker* (1962), que han sido golpeados por el azar de tal manera que nada de lo planeado por ellos se ha hecho efectivo.

---

<sup>553</sup> Recuérdese sus conversaciones con Marc Eichelberg o Franz Pauli acerca de los contenidos de la física contemporánea, citadas en el capítulo.

La crítica que Dürrenmatt hace del mal uso de los descubrimientos científicos tiene un marcado carácter humanista y comprometido con la realidad social. El literato nos alerta acerca de la amoralidad de la ciencia, es decir, que la ciencia en sí misma es neutra, describe una realidad, pero convertida en tecnología ya forma parte de nuestras vidas, y debe ser regulada en el marco de los valores morales. El problema no es la ciencia, la evolución del pensamiento humano, sino su utilización.

Dürrenmatt apela con su comedia a un público que debe descubrir la realidad en la obra de arte. Esta realidad tiene una dimensión política y el efecto que ese símil pueda tener sobre la política real está en manos de la sociedad que está formada por individuos.

El literato, siguiendo a Kant, afirma que el ser humano está sometido a dos tipos de estructuras: las leyes de la naturaleza y las reglas de la acción. De las leyes de la naturaleza no se pueden derivar leyes morales, ya que la naturaleza representa el ámbito de lo que *es* y la moral el ámbito de lo que *debe ser*. Las leyes físicas nos determinan en cierto modo (como fenómenos, diría Kant). Sin embargo, el ser humano es capaz de actuar por otro tipo de leyes, las morales, que no se derivan de la naturaleza, sino de su racionalidad. Según afirma el autor en *Politik*<sup>554</sup>, cuanto más irracional es una sociedad, más ligada estará a las leyes de la naturaleza y no a las normas morales que exigen un compromiso por nuestra parte. Base de esta racionalidad es la libertad, fundamento de la ética kantiana y valor también fundamental en la cosmovisión de Dürrenmatt.

En cuanto a las consecuencias negativas de la investigación científica en nombre de la seguridad nacional, ha habido para este autor un antes y un después de la Segunda Guerra Mundial, hecho que ha pesado mucho tanto en la producción literaria como en la cosmovisión de Dürrenmatt. De ahí la elección de la obra *Die Physiker* (1962) para el presente trabajo cuyo tema central es la responsabilidad del científico sobre las consecuencias de sus investigaciones. A lo largo de esta obra Dürrenmatt muestra distintos paradigmas científicos como el mecanicismo de Newton, la teoría de la

---

<sup>554</sup> Óp. cit.

relatividad de Einstein y la teoría cuántica. Además de esto, podemos encontrar aspectos éticos y políticos. No se trata de una obra científica, sino de las consecuencias de la ciencia. En este sentido, el dramaturgo se aleja de lo meramente científico para adentrarse en el terreno de lo social y político, que es en definitiva una constante en las reflexiones de Dürrenmatt. Siendo un pensador y un escritor comprometido con la humanidad desde la racionalidad y no desde una ideología, cabe destacar que el drama *Die Physiker* es una ficción que no ofrece una respuesta, sino que sugiere preguntas. Dürrenmatt nos muestra de nuevo la dialéctica entre el individuo y el poder político. El individuo como punto de partida concreto y único se ve impotente ante un mundo que ya no domina. Sin embargo, solamente entre todos los singulares se puede encontrar una salida a los conflictos que se producen debido a la sinrazón de algunos dirigentes políticos. La ciencia ya no puede ser neutra. Más allá de la ciencia especulativa y teórica, está la ciencia aplicada, la tecnología que se abre camino entre nosotros como sociedad. Dürrenmatt exige un posicionamiento de la sociedad ante las consecuencias de la investigación científica. Es de la opinión de que no hemos sabido estar a la altura moral para prever las consecuencias negativas de nuestra ciencia. El científico no puede investigar al margen de un marco social, político y económico. Por esta razón, los paradigmas científicos son la muestra de un tipo de sociedad, pero también deben ser controlados por un marco ético y racional. Resumiendo, a lo largo del capítulo ha quedado de manifiesto la posición crítica del escritor con respecto de la tecnología mal gestionada y peligrosa para la humanidad.

Apelando siempre a la racionalidad y denunciando las barbaridades de la carrera armamentística y la guerra fría de su tiempo, el escritor opina que una política basada en los intereses particulares o en tópicos como patria y nación, llevarán a la humanidad a situaciones muy peligrosas. En 1950, el escritor afirmaba en un escrito titulado *Das Schicksal der Menschen*, recopilado en *Politik*, “Lo que hoy es un instinto de dominio, debería convertirse en una cuestión de la razón.”<sup>555</sup> Para el escritor la guerra es un delito, fruto de la irracionalidad, es decir, de los impulsos instintivos del

---

<sup>555</sup> [Trad. a.], Dürrenmatt, F.: *Politik*, óp. cit., p. 17, “Was heute eine Sache des Machttriebs ist, soll eine Sache der Vernunft werden.”

### CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III

ser humano basados en el miedo al otro que las ideologías políticas transforman en conceptos que apelan a la parte emotiva del hombre como patria, unidad, etc. Sin embargo, desde la racionalidad se deben controlar estas emociones en favor de la fraternidad, sin la cual ni la igualdad ni la libertad pueden prosperar.

## IV. CONCLUSIONES

---

A lo largo de la presente tesis hemos pretendido mostrar la visión del mundo que subyace tras la obra literaria del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. Esta cosmovisión se nutre, según lo expuesto en los diferentes capítulos de este trabajo, de tres pilares básicos: la mitología griega, la filosofía y la ciencia. Esta influencia no solamente se hace patente en su producción literaria, sino también en su pintura, en la que podemos ver motivos mitológicos (Minotauro, Atlas, Sísifo, etc.), filosóficos (retratos de filósofos, caricaturas, etc.) y científicos (cuestiones relacionadas con la astronomía, el medio ambiente, la carrera espacial, etc.).

En la producción literaria de Dürrenmatt el ser humano está en el centro de todas las reflexiones. Siguiendo el espíritu ilustrado de Immanuel Kant, una de las principales influencias filosóficas de Dürrenmatt, estaríamos ante la pregunta central que el filósofo alemán se planteara también, a saber, ¿qué es el hombre? Para llegar a saber algo acerca de esta cuestión, Kant primero se formuló otras preguntas como ¿qué puedo conocer?, ¿qué debo hacer? y ¿qué me cabe esperar? En cierto modo, podemos afirmar que también Dürrenmatt se planteó estas preguntas, ya que como ha quedado patente, las cuestiones acerca del conocimiento, de la acción moral y de la religión protagonizan muchas de sus obras literarias.

Precisamente, hemos basado nuestro estudio acerca de la cosmovisión presente en las obras literarias de Friedrich Dürrenmatt en destacar el gran protagonismo de cuestiones filosóficas y científicas en relación al conocimiento y también en relación a la acción humana. Queremos decir con esto, que en la medida en que Dürrenmatt se plantea cómo es posible el conocimiento de la realidad, más concretamente, de nuestra realidad, el escritor se está preguntando acerca de la posibilidad del conocimiento, sus límites y sus consecuencias. Dürrenmatt no solo va a distinguir entre conocimiento y creencia, como hiciera Kant, sino que opina que todo conocimiento, toda ciencia también está impregnada de un grado de creencia, es decir, de un grado de incertidumbre.

Llegados a este punto del trabajo, podemos concluir que el interés del escritor suizo no es solamente teórico, sino fundamentalmente práctico, es decir, relacionado con la ética y la política con un claro componente humanista. En base a la percepción del mundo que tenemos, a nuestras creencias y prejuicios, el ser humano va a actuar de cierta manera, y esta actuación siempre va a tener consecuencias sobre los demás; son precisamente estas consecuencias, estas complejas constelaciones humanas las que Dürrenmatt quiso reflejar en sus *dramaturgias*. Pues bien, el universo que el escritor nos muestra en sus dramas y narraciones está lleno de conflictos, tanto a nivel personal como colectivo. Estos conflictos y dilemas morales no encuentran solución en los escritos del literato, sino que generalmente acaban de manera trágica. Por lo tanto, la cuestión kantiana de ¿qué debemos hacer? no es una pregunta sencilla de contestar, pero a la vista de las obras analizadas en el presente trabajo, podemos sacar la conclusión de que Dürrenmatt nos quiere llamar a la atención acerca de la necesidad de tomar conciencia del mundo que nos rodea y de los poderes que nos manejan, para posicionarnos de manera crítica y racional ante los mismos.

Con respecto a la tercera pregunta kantiana de ¿qué me cabe esperar? diremos que Dürrenmatt se declara manifiestamente ateo, considerando la idea de Dios una ficción y la búsqueda de un sentido trascendente a nuestra vida una tarea sin sentido. En este aspecto las influencias de la filosofía y de la ciencia le han apartado de esa esperanza kantiana de una vida superior.

En definitiva, la pregunta acerca del ser humano en todas sus dimensiones será la protagonista prácticamente de la totalidad de su obra literaria. El espíritu ilustrado y humanista de Friedrich Dürrenmatt queda de manifiesto en sus discursos, ensayos y entrevistas, donde se muestra partidario de una fraternidad entre los seres humanos destacando la necesidad de buscar respuestas racionales a los conflictos políticos y sociales, estableciendo las condiciones para que puedan conjugarse los valores fundamentales de libertad y justicia, es decir, el ámbito de lo individual y de lo colectivo.



La tarea del escritor, según Dürrenmatt, es poner rostro al mundo, aclarar una realidad a veces confusa y lejana al ser humano del siglo XX. El punto de partida sería por lo tanto nuestra realidad circundante, que sería la materia (*Stoff*) de la que tiene que nutrirse el escritor; Dürrenmatt utilizará esta materia para darle múltiples formas en sus ficciones literarias y pictóricas. La diversidad de géneros que dominó el autor y que hemos tratado en esta tesis, a saber, teatro, narración, ensayo, poesía y entrevistas nos han mostrado a un escritor inquieto e inconformista, siempre dispuesto a experimentar diversas formas de expresar la realidad.

Pero esta investigación no ha tratado solamente de la filosofía y la ciencia presentes en la cosmovisión de Dürrenmatt, sino que comenzó exponiendo la gran influencia de la mitología griega en la producción artística del mismo. Esta mitología que Dürrenmatt ya conocía desde la infancia, le proporcionó a éste motivos y herramientas formales que se reflejarían en toda su literatura de ficción posterior.

Pues, teniendo ya en el punto de mira los tres ejes sobre los que gira la cosmovisión presente en la producción literaria de Friedrich Dürrenmatt podemos proceder a extraer las conclusiones a las que hemos llegado en esta tesis.

A lo largo de los tres capítulos que han conformado este trabajo, hemos tenido como hilo conductor la cosmovisión humanista de Friedrich Dürrenmatt, destacando el valor literario y humano de su obra, no solamente sus obras dramáticas, sino aquellas obras escritas en prosa como son sus relatos, ensayos, discursos y entrevistas, estas últimas especialmente esclarecedoras acerca de su forma de entender el arte como una vía de conocimiento de la realidad, y no solamente como una manera de disfrute.

En el primer capítulo de la presente investigación se ha tratado la influencia de la mitología en la obra literaria de Dürrenmatt. Esta influencia no fue solamente temática, sino también formal, como ya se ha reiterado. La ambigüedad de los mitos permite una gran variedad de interpretaciones de los mismos, lo que les convierte en relatos muy dinámicos. Esta versatilidad de los mitos influyó mucho en la manera de concebir la literatura de ficción del literato. La presencia de la mitología en su obra

artística, tanto literaria como pictórica se plasmaría en los motivos que elegiría, de los cuales hemos tratado principalmente el mito del Minotauro en el laberinto, el de Edipo Rey y el de Prometeo, aunque también encontramos otras figuras mitológicas en su obra artística como son Atlas, Hércules, Sísifo, , etc.

A lo largo de la trayectoria artística del autor ha quedado de manifiesto su predilección por recrear el mito del Minotauro y el laberinto como *leitmotiv* de su producción literaria y pictórica. Este mito es, en la interpretación de Dürrenmatt, un símil de los límites de nuestra capacidad de conocimiento, de la búsqueda de respuestas a las preguntas fundamentales del ser humano, de la afirmación del individuo en su soledad, de las relaciones inciertas que establece con los demás, etc.

Dürrenmatt hace una recreación de los mitos que describe planteando diversas posibilidades interpretativas. Estas interpretaciones, no carentes de humor, nos muestran aspectos distintos e interesantes de dichos mitos clásicos. En el caso del mito del Minotauro en el laberinto, las dos obras estudiadas nos llevaron a dos interpretaciones distintas. En *Dramaturgie des Labyrinths* (1971-1976)<sup>556</sup> el autor hace un análisis del mito incluyendo reflexiones personales acerca de su actividad como escritor, ofreciendo una hermenéutica de este mito griego, al tiempo que una hermenéutica de la producción literaria del propio escritor, ya que nos aclara muchos aspectos relacionados con los comienzos de su labor como literato y de la manera en la que quería concebir sus relatos. Dürrenmatt quería utilizar sus narraciones como símiles, pero no solamente de una situación particular, sino con validez universal, lo que él denominó *símil universal* (*Weltgleichnis*). Por esta razón los arquetipos que eligió basados en la mitología griega son atemporales y pueden aplicarse a diversas situaciones.

En *Minotaurus, eine Ballade* (1985)<sup>557</sup>, Dürrenmatt muestra a un Minotauro desde dentro, desde las sensaciones del animal. En esta obra el Minotauro sirve de símil de varias cuestiones como son la dualidad humana en cuanto a su parte racional y su

---

<sup>556</sup> Óp. cit.

<sup>557</sup> Óp. cit.

parte emocional, tema que será muy frecuente en las consideraciones de Dürrenmatt acerca de la naturaleza humana. En esta versión del mito, el escritor disfraza a Teseo de Minotauro, mostrando de nuevo la dualidad humana, que mediante el engaño vence al animal sin darle ninguna oportunidad. Parece que se invirtieran los roles: el animal anhela la cercanía del ser humano, mientras que el ser humano se comporta como una bestia. El Minotauro recreado por Dürrenmatt inspira lástima porque carece de racionalidad, no comprendiendo el mundo en el que vive, mientras que Teseo, ayudado por Ariadna, la hermanastra del Minotauro, sin sentir ninguna empatía hacia el animal solitario, no duda en engañarle y matarle. Podemos entender entonces que Teseo representa la racionalidad y el conocimiento que vencen a la bestia, a la ignorancia, no sin suponer otro peligro que Dürrenmatt ve en la propia ciencia que puede resultar monstruosa y peligrosa, convirtiéndose ella misma en el Minotauro. En este sentido, hemos podido comprobar a lo largo del presente trabajo la honda preocupación de Dürrenmatt por las consecuencias incontroladas de la investigación científica en manos del poder político, aspecto sobre el que volveremos más adelante. Por esta razón, el literato cree que no solamente debemos orientarnos en el laberinto mediante la razón, sino que debemos considerar el arte como un medio de conocimiento y orientación en un mundo laberíntico como el nuestro. Finalmente, nos queda referirnos a Minotauro como el ser solitario y único, símil del individuo que se enfrenta a sí mismo en el laberinto de la vida, al tiempo que busca el acercamiento al *otro*, que en el caso de Minotauro resulta letal. Siguiendo este símil en la literatura de Dürrenmatt nos encontramos frecuentemente a personajes que establecen relaciones donde reina la incomunicación, la traición y el engaño. Un claro ejemplo de ello es la obra analizada *Die Physiker* (1962), en la que el engaño y la traición son los auténticos protagonistas.

También hemos hecho hincapié en la interpretación que Dürrenmatt hace del mito de Edipo, ejemplo del determinismo en la mitología clásica, que ahora será visto desde otro ángulo, a saber, el del azar y la libertad. Este personaje será para el escritor el arquetipo de la persona que elige erróneamente desencadenando con su acción unas

consecuencias negativas para los demás. La situación de desamparo del ser humano ante la irrupción del azar, que en la literatura de Dürrenmatt toma el nombre de *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) será otra de las claves de sus obras literarias analizadas en esta tesis. De tal manera irrumpe el azar en las historias del escritor, que él mismo afirma que del azar surge la necesidad.

En la obra elegida para su análisis *Das Sterben der Pythia* (1976)<sup>558</sup> el autor combina el destino proclamado por oráculo con el azar, es decir, inventa otras posibilidades de desarrollo de la historia, llegando sin embargo siempre al mismo final que en el mito clásico. En la narración de Dürrenmatt los diferentes personajes cuentan la historia desde su punto de vista, no exento de mentiras, componiendo una trama cada vez más compleja en la que la verdad es difícil de averiguar. Pero a pesar de las múltiples posibilidades que ofrece la historia, Edipo mata a su padre y comete incesto con su madre, como ejemplo de lo anteriormente dicho: del azar surge la necesidad. Dürrenmatt establece un vínculo entre la historia de Edipo y su comedia *Die Physiker* (1962)<sup>559</sup>, ya que en ambas historias los protagonistas hacen una elección errónea y el azar les golpea con un desenlace fatídico. El arquetipo de Edipo sirve de símil para mostrar la dificultad de tomar decisiones en base a la planificación y la reflexión, debido a la incertidumbre que reina en todos los ámbitos del universo, siguiendo también los nuevos paradigmas de la ciencia del siglo XX, que tanta influencia ejercieron en la cosmovisión del autor. Ante la limitación de nuestra capacidad de conocer el mundo, el ser humano debe tomar decisiones que repercutirán en los demás, situación que en la literatura de Dürrenmatt se traduce en dramaturgias que suelen plantear conflictos y dilemas morales.

Siguiendo con el análisis de algunos de los mitos clásicos vinculados a la producción literaria del novelista y dramaturgo suizo, hemos analizado también el mito de Prometeo como símil de la rebeldía. En la medida en que Prometeo se rebela contra Zeus beneficiando a los seres humanos dándoles la racionalidad, éstos son castigados

---

<sup>558</sup> Óp. cit.

<sup>559</sup> Óp. cit.

con los males que aquejan a la humanidad, entre ellos la mortalidad. La toma de conciencia de la propia finitud representa para Dürrenmatt una de las características humanas derivadas de su racionalidad que nos impulsa a buscar respuestas más allá de lo que podemos conocer. En relación a esta temática hemos analizado en esta tesis *Prometheus, Dramaturgie eines Rebellen* (1981-90).<sup>560</sup> Al igual que con los mitos anteriores, el literato hace una adaptación de la leyenda en relación al tema del conocimiento y la creencia. Entendiendo la realidad como una concatenación de causas y efectos, el ser humano se ve arrastrado a formularse la pregunta esencial acerca de una primera causa del universo. En opinión de Dürrenmatt, esta pregunta le lleva a la esperanza (último de los males de la caja de Pandora) de la existencia de un creador, y en consecuencia de una posible vida eterna. El literato nos sitúa ante la tercera pregunta kantiana acerca de lo que nos cabe esperar tras la muerte. Dürrenmatt se posiciona de manera crítica ante la religión cristiana y su creencia en la salvación, negando el sentido de esa creencia desde un punto de vista racional. La cosmovisión humanista basada en la ciencia de Dürrenmatt mantiene que el ser humano tiene sentido por sí mismo, sin necesidad de buscar un sentido trascendente. Así, si bien a lo largo de su obra literaria, el escritor helvético se ha manifestado abiertamente como una persona atea, el tema religioso ocupa un lugar importante en sus reflexiones, lo que se muestra en sus obras literarias y pictóricas.

Haciendo hincapié de nuevo en la vinculación existente entre la obra literaria y pictórica de Friedrich Dürrenmatt, hemos dejado de manifiesto cómo la mitología aporta motivos y arquetipos que son utilizados por el escritor como símiles de la realidad circundante. Éstos reflejan el mundo de manera indirecta, creando de esta forma una distancia entre lo representado y el espectador que favorecerá una reflexión crítica. La ambivalencia de los mitos les otorga riqueza y variedad de interpretaciones. Estas características son importantes en la forma de hacer literatura de Dürrenmatt. Al igual que en pintura su estilo nunca fue realista<sup>561</sup>, su literatura tampoco describe directamente una situación, sino que desde lo subjetivo, desde la

---

<sup>560</sup> Óp. cit.

<sup>561</sup> Véase la tabla de obras literarias y pictóricas con motivos mitológicos del capítulo I, apartado 1.6.

ficción tomada como una posibilidad de interpretación, Dürrenmatt afronta su tarea de hacer visible un mundo oscuro y amenazante.

En conclusión, la mitología confiere a la literatura de Friedrich Dürrenmatt los siguientes elementos temáticos y formales:

- La consideración de sus relatos como símiles universales (*Weltgleichnisse*).
- En la medida en que estos símiles no describen de manera realista la realidad Dürrenmatt los considera como mundos enfrentados a la realidad (*Gegenwelten*).
- Los mitos nos proporcionan arquetipos, modelos de la condición humana que se reflejarán en sus narraciones. Por ejemplo:
  - El laberinto: es reflejado en los ambientes y escenarios claustrofóbicos, subterráneos y oscuros, o bien en manicomios y cárceles en los que el ser humano no encuentra la salida.
  - Edipo sería el arquetipo de lo inevitable, aunque sea por elección propia, el ser humano no puede escapar de las consecuencias indeseadas de sus decisiones por la irrupción de lo inesperado, el azar. Así lo hemos visto reflejado en *Das Sterben der Pythia* (1976) o en *Die Physiker* (1962) con su protagonista Möbius.

Ahora bien, las fuentes de las que se nutre la cosmovisión de Dürrenmatt no son solamente los mitos, como ya sabemos, sino también la filosofía y la ciencia. Todas estas influencias constituyen un entramado complejo que conformará la elección de temas y géneros literarios por parte del autor. El juego entre lo subjetivo y lo objetivo, la razón y la creencia y la naturaleza paradójica del ser humano siempre estarán en el punto de mira del escritor. En definitiva, el ser humano, simple y llanamente. Sus dramaturgias nos remiten a relaciones humanas frustradas por la incomunicación, la

mentira, la ignorancia y las malas elecciones de los personajes, sorprendidos siempre por el azar.

En el segundo capítulo de la presente tesis hemos abordado la influencia de la filosofía, y en especial de la teoría del conocimiento, en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt. Esta influencia marcará muchos de sus escritos, fundamentalmente sus ensayos, discursos y la prosa posterior a su época como dramaturgo, en los años 80 del pasado siglo. Cabe destacar en este sentido la importancia que ha tenido para este trabajo la lectura y análisis de los dos tomos de *Stoffe: Labyrinth* (1981)<sup>562</sup> y *Turmbau* (1990)<sup>563</sup>, en los que el autor retoma motivos inacabados y los narra entre pasajes autobiográficos, donde se especifica claramente su interés por la filosofía. Gran conocedor de la Historia de la Filosofía, Dürrenmatt interpreta a autores como Platón, Kant, Kierkegaard, Nietzsche, etc., manifestando una crítica hacia toda la filosofía dogmática y rígida como el idealismo alemán representado por Hegel. El literato parte de la base de que no es posible conocer una verdad absoluta, dada la propia limitación del sujeto cognoscente. Por esta razón, el ser humano interpreta la realidad, pero no puede conocerla con toda seguridad.

Dürrenmatt no terminó sus estudios de Filosofía, ya que no encontró un modo propio y original de expresarse filosóficamente, como él mismo afirmaba, pero llevó la filosofía a sus escritos. El recorrido que hemos hecho por algunos de los filósofos más influyentes en su cosmovisión y en su literatura empieza con Platón y su *mito de la caverna* que nos ha servido de nexo de unión entre la mitología y la filosofía, es decir, entre el mito del laberinto y el mito platónico. En él encontraría la inspiración para su relato *Die Stadt*<sup>564</sup> de 1947, y sus posteriores reinterpretaciones, *Aus den Papieren eines Wärters* (1952) y *Winterkrieg im Tibet* (1981). Al igual que el laberinto, también la caverna es un lugar inhóspito en el que habita el ser humano, sumido en la ignorancia. Salir de esta caverna es costoso, elegir el camino del conocimiento y la liberación no se presenta como una tarea fácil, ni en la visión de Platón, ni en la visión

---

<sup>562</sup> Óp. cit.

<sup>563</sup> Óp. cit.

<sup>564</sup> Óp. cit.

de Dürrenmatt. El protagonista de *Die Stadt* (1947) desconoce la situación en la que se encuentra, aparentemente es el guardián de una cárcel, pero tiene la sospecha de ser también un prisionero y ese desconocimiento no le permite tomar la decisión de abandonar la cárcel. En esta narración no solamente se cuestiona la posibilidad del conocimiento humano, sino también la posibilidad de la propia libertad. En *Aus den Papieren eines Wärters* (1952) y *Winterkrieg im Tibet* (1981) los protagonistas también están expuestos a poderes abstractos y desconocidos que les hacen dudar acerca de su función o la tarea que deben cumplir. Las dudas que no parecen poder resolverse mediante la reflexión dejan a estos personajes sumidos en la ignorancia y la impotencia de sus mundos laberínticos o subterráneos.

Una de las mayores influencias filosóficas en los escritos de Dürrenmatt fue la filosofía de Kant y su espíritu ilustrado. Los planteamientos kantianos acerca de los límites del conocimiento humano, aceptando nuestra incapacidad para hacer demostraciones de las cuestiones metafísicas clásicas como la inmortalidad del alma o la existencia de Dios, son interpretados por Dürrenmatt como una manera de aceptar el laberinto. El literato nos ha planteado esta salida del laberinto apelando a la libertad del ser humano, entendida como una disposición del espíritu. El marco teórico que le aportó la filosofía kantiana le condicionó en su juventud, debido a que gracias a la diferenciación kantiana entre conocimiento y creencia, el joven Dürrenmatt pudo distanciarse de la influencia teológica paterna aduciendo argumentos filosóficos. Por otra parte, la filosofía ilustrada kantiana tiene un marcado carácter ético. Pero siendo una ética formal, no nos dice lo que tenemos que hacer, sino cómo ha de ser la acción éticamente valorable, a saber, por deber, lo que para Kant significa por respeto a la ley moral. Trasladando lo anterior a la literatura de Dürrenmatt, la pregunta ¿qué debo hacer? estará presente en las mentes de muchos de sus personajes que dudan y deciden conforme a sus creencias, miedos y suposiciones. Así le ocurre al protagonista de *Die Stadt* (1947)<sup>565</sup>, como hemos dicho, o *Das Haus* (1940/1973/1990)<sup>566</sup>, atrapado en un laberinto de pasillos y habitaciones sin saber a dónde dirigirse ni como escapar

---

<sup>565</sup> Óp. cit.

<sup>566</sup> Óp. cit.



de allí. Otros personajes deciden sacrificarse a favor del bien común, como Möbius en la comedia *Die Physiker* (1962)<sup>567</sup>, etc. Dürrenmatt, al igual que Kant, no nos da una respuesta en sus narraciones a los conflictos morales que expone, sencillamente los presenta ante nosotros.

Otra de las influencias determinantes en la literatura de Dürrenmatt ha sido la filosofía de Kierkegaard y su concepción de la categoría ontológica y literaria de *individuo*. Entendiendo al individuo como el núcleo de reflexión y acción en relación dialéctica con el colectivo, hemos visto como los dramas y narraciones del literato helvético presentan a individuos que no han podido superar la brecha entre lo singular y lo colectivo, ni siquiera la brecha entre su parte racional y su parte emocional. Esto hace que los individuos de las ficciones de Dürrenmatt no puedan ser *héroes trágicos* recomponiendo un orden perdido en la sociedad, como en la tragedia griega. Los individuos en los dramas de Dürrenmatt se convierten en *héroes cómicos* o *héroes irónicos*, que no pueden hacer frente exitosamente a las circunstancias negativas que les rodean, pero que a pesar de ello lo intentan. Representan la impotencia ante el sistema o el error en sus decisiones. Son fracasados, frustrados, locos o simplemente víctimas, que viven en ambientes laberínticos situados en manicomios, cavernas o mundos subterráneos, como ya se ha reiterado y ha quedado patente en las obras analizadas. Dürrenmatt quiso culminar sus estudios de Filosofía con una disertación acerca de lo *trágico* en la filosofía de Kierkegaard, pero nunca la llevó a cabo. Sin embargo, el poso que este filósofo existencialista dejara en el escritor fue muy relevante, como se ha podido constatar a lo largo del presente trabajo. El estilo literario del filósofo danés, su manera indirecta de hacer referencia a la realidad y su subjetivismo religioso también influyeron en la manera de escribir de Dürrenmatt.

Hemos querido incluir en este capítulo dedicado a la influencia de la filosofía en la literatura de Friedrich Dürrenmatt al filósofo alemán Friedrich Nietzsche. La crítica de Nietzsche a la filosofía occidental racionalista, principalmente a la metafísica, la epistemología y la moralidad basada en la religión judeocristiana, resuenan también en

---

<sup>567</sup>Óp. cit.

la forma de entender el conocimiento de Dürrenmatt. La concepción *perspectivista* de la verdad se adecúa a la forma de entender el conocimiento de la realidad que tenía Dürrenmatt. Al igual que Nietzsche, Dürrenmatt piensa que podemos formarnos diferentes perspectivas acerca del mundo, siendo el arte una de ellas. Para el escritor estas perspectivas son como ficciones o modelos posibles de la realidad que pueden venir de la filosofía, la ciencia, la religión o el arte. También referente al lenguaje, en especial, de la función de los conceptos para conocer nuestro mundo, Dürrenmatt comparte la opinión de Nietzsche acerca la incapacidad de los conceptos, imágenes mentales abstractas y generales, para abarcar toda la riqueza de lo individual del ser único y cambiante. En esta sentido Nietzsche otorga un valor metafórico a los conceptos, ya que expresan aproximadamente algo acerca de la multiplicidad de lo individual. La vigencia de estos conceptos viene determinada por el uso y la adecuación a una cultura determinada, por lo que deben ser sustituidos cuando pierden esta vigencia. De manera similar, piensa Dürrenmatt que los conceptos son las herramientas de nuestro pensamiento que sirven para expresar la realidad mediante símiles, tal y como pretendía el escritor con sus ficciones. Los conceptos generales, no pueden agotar la riqueza individual, ni pueden en consecuencia expresar la verdad acerca de la realidad. Dürrenmatt se decanta en este sentido por una concepción relativista del lenguaje.

Por último, hemos tratado en este capítulo a un filósofo cuyas huellas pueden verse en la manera de concebir los escritos de Dürrenmatt, a saber, Hans Vaihinger y su *ficcionalismo*. Esto se refleja a nivel artístico en la utilización de sus relatos como modelos ficticios o experimentos mentales, que nos permiten conocer la realidad de manera distinta a la ciencia, que también es considerada por Dürrenmatt como una ficción o hipótesis. Esta forma de entender la literatura convierte las ficciones de Dürrenmatt en símiles de complejas constelaciones humanas en las que se mezclan contenidos de tipo filosófico, científico y político que a veces resultaron difíciles de entender por el público, especialmente algunas obras de teatro como *Der Mitmacher*

(1973)<sup>568</sup> o *Achterloo* (1983)<sup>569</sup>, por lo que Dürrenmatt solía escribir epílogos aclaratorios o nuevas versiones, en el caso de esta última obra. Son precisamente estos epílogos los que nos dan las claves interpretativas de estas obras, mostrándonos que detrás de cada personaje se esconde un posicionamiento ante la vida o ante las circunstancias sociales que el autor suele llevar al extremo para impactar en el público.

Muchos de los aspectos epistemológicos expuestos a lo largo del capítulo dedicado a la influencia de la filosofía en la cosmovisión y la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt quedan magníficamente reflejados en su relato *Die Brücke* (1990), perteneciente a *Turmbau, Stoffe IV-IX*.<sup>570</sup> Tras el análisis de este relato podemos sacar la conclusión de que las cuestiones epistemológicas, en este caso la *teoría de la verdad como correspondencia*, tienen una gran importancia en la cosmovisión del autor, y en especial en su literatura. Esta narración se constituye como un experimento en el que el lector se sumerge en las reflexiones del literato acerca de este tema a partir de una ficción: un individuo que cruza un puente y es alcanzado por un meteorito. Este hecho tan simple es expuesto de tal manera que llegamos a la conclusión de que la teoría clásica de la *verdad como correspondencia* no puede aplicarse a este suceso para explicarlo. Para ilustrarlo, el escritor multiplica las posibilidades de lo que podría haber pasado, inventando hasta trece personajes. Cada uno de ellos nos ofrece una perspectiva y una manera de actuar ante el mismo hecho.

Incorporando la distinción kantiana entre conocimiento y creencia, Dürrenmatt va más lejos aún, afirmando que los elementos subjetivos son fundamentales tanto en el conocimiento de la realidad, como en la toma de decisiones del ser humano. La imprevisibilidad del futuro dificulta estas decisiones, por lo que más que separar conocimiento y creencia, como hizo Kant en su planteamiento epistemológico, Dürrenmatt propone una distinción entre *creencia racional* (*vernünftiger Glaube*) y *creencia irracional* (*unvernünftiger Glaube*). Esta combinación entre elementos objetivos y subjetivos en el conocimiento va a caracterizar la cosmovisión del escritor,

---

<sup>568</sup> Óp. cit.

<sup>569</sup> Óp. cit.

<sup>570</sup> Óp. cit.

que lejos de admitir un tipo de verdad absoluta acerca de la realidad, prefiere hablar de posibilidades y modelos explicativos que el ser humano elabora, conciliando lo indeterminado de la estructura de lo real con lo subjetivo de la estructura de nuestro pensamiento. Esto nos lleva a afirmar que el escritor estaba más de acuerdo con planteamientos perspectivistas acerca de la posibilidad de la verdad que de una concepción determinista clásica. En este sentido se puede apreciar también la influencia de la ciencia contemporánea en la cosmovisión de Dürrenmatt.

A pesar de todas estas influencias filosóficas, Dürrenmatt no se consideró un literato que hace filosofía, proponiendo soluciones. Lejos de hacer literatura didáctica, Dürrenmatt pretende que el espectador o lector se haga preguntas ante las ficciones grotescas que se le muestran. Tratándose de piezas de teatro, Dürrenmatt prefiere las comedias con personajes grotescos y situaciones absurdas que crean un distanciamiento entre el espectador y lo representado, que permite juzgar la ficción y descubrir en ella semejanzas con las circunstancias políticas, sociales o simplemente humanas del espectador. De esta manera, el conflicto que el dramaturgo suizo presenta puede tener varias lecturas: desde lo inmediato, ya que el conflicto al ser objetivado en la obra de teatro puede ser abordado como símil de las circunstancias actuales, o desde una perspectiva universal, por presentar valores y emociones humanas que desde siempre han provocado dilemas morales entre los seres humanos.

Resumiendo, se puede apreciar siempre la influencia de la filosofía en los escritos de Friedrich Dürrenmatt en mayor o menor grado. Esta influencia viene determinada por

- Un marco conceptual que se aprecia en muchos de sus escritos, especialmente sus ensayos, discursos y narraciones en prosa.
- Una temática explícitamente filosófica, demostrando una gran erudición y un profundo conocimiento de la Historia de la Filosofía europea. Sus reflexiones acerca de temas como el conocimiento y las cuestiones éticas así lo demuestran. Alusiones claras y directas a filósofos aparecen continuamente en su literatura, como ha quedado de manifiesto en la presente investigación.

- Un claro rechazo de las filosofías idealistas y dogmáticas como fundamento de las ideologías políticas férreas e inamovibles.
- Un espíritu crítico ante los conflictos y problemas de la sociedad del siglo XX, basado en los valores ilustrados de libertad y justicia.

Tras mostrar la influencia de la mitología y la filosofía en los escritos y la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt pasamos a sacar las conclusiones del tercer capítulo, dedicado a mostrar la gran influencia de la ciencia en la cosmovisión y la literatura de Dürrenmatt.

La curiosidad infantil del autor por la astronomía despertaría una afición por las ciencias, especialmente por la física y la cosmología, que se puede apreciar en gran parte de sus escritos.

Hemos analizado la influencia de la ciencia en la cosmovisión de Friedrich Dürrenmatt desde diferentes aspectos: el epistemológico, el temático y el crítico.

En cuanto a cuestiones de índole científica-epistemológica podemos sacar la conclusión de que Dürrenmatt enfoca este tema desde una perspectiva evolucionista y materialista, haciendo hincapié en el carácter hipotético de nuestro conocimiento científico.

Para ilustrar esta cuestión hemos destacado la influencia de autores como Vollmer y su *teoría evolucionista del conocimiento*. Desde esta perspectiva el escritor concibe el conocimiento como una adaptación de nuestro cerebro a la realidad, pero formando parte activa, aportando elementos y estructuras a priori. La evolución ha llevado al ser humano a una *crisis biológica*, según manifiesta Dürrenmatt, ya que el hombre actual ha evolucionado mucho culturalmente, aunque biológicamente no tanto, permaneciendo en nosotros una parte instintiva emocional que nos proporciona una naturaleza paradójica, que el autor reflejó en muchos de los personajes de sus ficciones. Esta naturaleza paradójica, razón y emociones, será representada a modo de

símil mediante el arquetipo del Minotauro en su laberinto, como ya ha quedado de manifiesto.

Por otro lado, el ser humano está limitado en su conocimiento, dado que no puede salir totalmente de su laberinto, continuando con el símil anterior. No podemos conocer una verdad absoluta, debiendo asumir nuestra limitación, por lo que el escritor suizo rechazó cualquier intento metafísico o religioso de ir más allá de estos límites de nuestro conocimiento. La búsqueda de respuestas trascendentes es descartada por Dürrenmatt, basándose precisamente en la ciencia. El humanismo que reivindicaba el autor debía basarse precisamente en la concepción de un ser humano material y finito, por lo que el sentido de la existencia no debe buscarse fuera de la misma. Precisamente este humanismo será uno de los ejes centrales de su obra literaria, y especialmente de aquellas que hemos analizado a lo largo del presente trabajo.

Acerca del tema del conocimiento desde una perspectiva científica hemos citado también la influencia de Arthur Eddington, que destacó el carácter apriorístico e hipotético del conocimiento, en el pensamiento de Dürrenmatt. La ciencia concebida como hipótesis o modelo es comparada por Dürrenmatt con las ficciones literarias, que aunque imaginarias, también son posibles modelos de nuestra realidad. A Dürrenmatt siempre le interesó nuestra capacidad de pensamiento como forma de configurar la realidad. El literato quiso configurar esta realidad dominando la palabra y la imagen. Por esta razón su literatura es eminentemente plástica, figurativa y expresiva. El interés del escritor por los temas epistemológicos incluye también una reflexión acerca del lenguaje y su capacidad para expresar la realidad. En este sentido Dürrenmatt compara el lenguaje natural con el lenguaje de las ciencias formales, a saber, la lógica y la matemática en su discurso *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956)<sup>571</sup>. En este discurso el autor habla de literatura, ciencia y filosofía como formas de expresar la realidad, en la era de la imagen. Dürrenmatt no quiere hacer una literatura descriptiva sino crear *mundos propios* (*Eigenwelten*), ficciones que hablen

---

<sup>571</sup> Óp. cit.

del mundo distorsionándolo. Por lo tanto, opina el autor que la lógica que debe regir en la creación literaria es una lógica interna, entre los elementos que estructuran la narración, no entre lo expresado y el mundo. La ficción literaria, por lo tanto es más libre que la científica, se somete a menos exigencias, aunque también sirve para hacernos una idea del mundo desde la perspectiva del arte.

En cuanto a los temas científicos en la literatura y la pintura de Dürrenmatt, no cabe duda de que han tenido un gran protagonismo a lo largo de su trayectoria artística. Esto se hace notorio con la incorporación de los patrones científicos del siglo XX, especialmente de la *teoría de la relatividad* y la *mecánica cuántica*, en muchas de sus narraciones, dramas, ensayos, discursos y entrevistas. El escritor no debe permanecer ajeno a las investigaciones científicas de su tiempo, afirmaba Dürrenmatt. Ejemplo de ello en su pintura sería una concepción espacial basada en las geometrías no euclidianas, y en su obra literaria dramática una concepción del escenario donde se simultanean varias escenas, simulando universos paralelos, como en su drama *Achterloo*. Cuando Dürrenmatt nos habla acerca de la relación entre la realidad y su literatura, también incorpora elementos de la ciencia contemporánea como son la probabilidad y la improbabilidad de un suceso. Centrándose especialmente en la improbabilidad como efecto impactante en el desenlace de una historia, nos llama la atención acerca de que las cosas no suceden siempre según lo esperado, ni en la realidad, ni en ficción. Lo más destacable de la influencia de la mecánica cuántica en su obra literaria de ficción es, entonces, la incorporación del azar como elemento distorsionador en el desenlace de una historia, lo que nos lleva al *peor rumbo posible* (*schlimmstmögliche Wendung*) de una trama y forma parte de casi todas sus ficciones convirtiéndose en una señal de identidad. Al igual que la mecánica cuántica incorpora la incertidumbre en el comportamiento de los átomos, Dürrenmatt traslada esta cosmovisión, contraria al mecanicismo determinista de la física newtoniana, a sus historias creando un ambiente de desconcierto con sus finales impactantes e inesperados. La meticulosa planificación de sus personajes es infructífera, ya que consiguen todo lo contrario a lo planificado.

La gran erudición de Dürrenmatt con respecto a los temas científicos se hace patente en su discurso *Einstein* (1979) en el que no solamente habla de física y matemática, sino también de filosofía, interpretando el pensamiento de Einstein, Kant, Spinoza, etc.

Sin embargo, no debemos olvidar que Dürrenmatt fue también muy crítico con ciertos aspectos de la ciencia del siglo XX. Desde su espíritu humanista y filosófico, confiesa una cierta decepción tras visitar CERN o el observatorio astronómico de Mount Palomar, por la creciente especialización de la ciencia que no permite tener una visión global de la misma. Por esta razón, la ciencia actual parece no ofrecernos una cosmovisión mediante la cual el ser humano pueda orientarse en este mundo, sino más bien podemos afirmar que la ciencia actual está dominada por la razón instrumental.

Pero lo que tiene más importancia aun en el marco del presente trabajo, su crítica a la ciencia aplicada, es decir, la tecnología en cuanto que se nos ha “escapado de las manos”, suponiendo en muchos casos más un peligro que un progreso. Es en este sentido que el escritor alzó su voz en entrevistas y en sus propias obras literarias para alertarnos de esta cuestión. Es por esta razón, por la que hemos elegido *Die Physiker* (1962)<sup>572</sup> para ilustrar este capítulo dedicado a la influencia de la ciencia en la literatura de Friedrich Dürrenmatt. En esta comedia el escritor suizo plantea el problema de la responsabilidad del científico sobre sus inventos, recreando mediante la ficción la problemática del armamento nuclear. Incorporando personajes históricos como Newton, Einstein y Möbius, la comedia nos sitúa ante distintos paradigmas científicos, el *mecanicismo*, la *teoría de la relatividad* y las *geometrías no euclídeas*. A nivel formal podemos destacar que la obra incorpora los elementos típicos de la teoría teatral de Dürrenmatt: los personajes son grotescos en sus manifestaciones y acciones, matan y mienten, para salvar a la humanidad del desastre de los inventos científicos de Möbius. Este descubrimiento no será, ni más ni menos, que la *teoría unificada de campos* tan buscada por el verdadero Einstein. Finalmente el azar, *peor rumbo posible*,

---

<sup>572</sup> Óp. cit.



entra en juego y el desenlace es tan inesperado y grotesco que crea un distanciamiento entre el público y lo representado.

*Die Physiker* es una de las obras que tiene un epílogo en el que el autor reflexiona acerca de la temática expuesta y nos da claves de interpretación de la misma. De esta manera, en los 20 puntos que componen este epílogo, Dürrenmatt establece la relación entre el personaje central de Möbius y el mito de Edipo, en cuanto a que ambos han hecho una elección errónea de la que ya no pueden escapar. La acción de *Die Physiker* se desarrolla en un manicomio ya que sus personajes son locos en apariencia. Sin embargo, el azar hace que precisamente la directora de la institución psiquiátrica sea la auténtica loca, apropiándose de las investigaciones de Möbius. Todo lo planificado por el protagonista se viene abajo, convirtiendo a Möbius en un *héroe cómico*, ya que no puede evitar el desastre. El manicomio se convierte ahora en cárcel de la que no hay escapatoria. Sería el tipo de escenarios que responden al arquetipo del laberinto, siendo que la directora podría ser tomada por el Minotauro, si seguimos con los símiles.

La conclusión que podemos sacar de *Die Physiker* es que la responsabilidad de la investigación científica debe ser compartida por todos, por lo tanto se convierte de cuestión científica en cuestión social y por ende en una cuestión de índole política. Desde la racionalidad de los individuos y su compromiso con los demás, debemos asumir las consecuencias de aquello que nos afecta a todos. Si los científicos han perdido el control de sus logros, porque los sistemas políticos utilizan estos avances para afianzar su poder, el resto de la sociedad debe posicionarse. Los peligros que supone la tecnología en algunos casos, sobre todo cuando el sentido común deja paso a políticas deshumanizadas e irracionales que pretenden justificarse con las ideologías, el mundo pierde su rostro, en opinión de Dürrenmatt. Con esta expresión el literato se refiere a la incapacidad humana para comprender el mundo en el que vivimos, por lo que es imprescindible encontrar una vía para esclarecerlo, que el escritor encontró en la expresión artística. En vista a todo lo anterior, se puede concluir que la admiración que Dürrenmatt siente por los avances científicos se desmorona a causa de la

utilización deshumanizada de los mismos. Por esta razón el literato reivindica una segunda época de la Ilustración.

Otra de las conclusiones que podemos sacar, tras el análisis de su obra literaria en relación a la influencia de la ciencia, es su rechazo de un modelo determinista del universo, que en el fondo se basa en una metafísica racionalista, que Dürrenmatt también rechazaba. Su manera de entender el mundo incorpora la incertidumbre y la diversidad de posibilidades interpretativas.

Debemos concluir, pues, que los puntos más destacables que surgen de la influencia de la ciencia en la literatura de Dürrenmatt se centran en:

- Una cosmovisión en la que ciencia y filosofía se unen para dar como resultado una concepción materialista del ser humano, en cuanto a su origen y también en lo que se refiere al sentido que éste pueda darle a su vida. Dürrenmatt niega la posibilidad de una vida eterna tras la muerte, pilar de la religión cristiana que el autor rechaza, salvo si se entiende como una ficción más. Así queda de manifiesto en *Prometheus* y *Dramaturgie eines Rebellen* (1981) y *Turmbau, Stoffe IV-IX* (1990), ambas obras analizadas en este trabajo.
- La elección de temas de índole científica para sus discursos, ensayos y dramas y narraciones.
- La adaptación de los paradigmas científicos del siglo XX en sus escenarios y pinturas (escenas simultáneas a modo de universos paralelos, escenografías basadas en geometrías no euclídeas, cintas de Möbius, etc.)
- El posicionamiento crítico en cuanto a las consecuencias de la investigación científica, mostrando de nuevo una manera de entender el mundo en base a los valores morales universales. Así ha quedado patente en *Die Physiker*.

- La consideración de la ciencia como constructo humano, comparándolo con la ficción artística, recordando el *ficcionalismo* de Vaihinger, destacando en consecuencia su carácter subjetivo.

Definitivamente, queda demostrado que la producción literaria de Friedrich Dürrenmatt, de la cual hemos elegido unas pocas obras para su análisis, tiene no solamente un valor literario, sino que la cosmovisión que expresan sus escritos les confiere un marcado carácter humanista. La naturaleza humana es puesta en evidencia en las ficciones del escritor suizo. Esta naturaleza paradójica del individuo, racional y emocional, hace que las relaciones con los demás no sean siempre fructíferas y estén condenadas a la incomunicación. Por esta razón, podemos sacar como conclusión de sus historias grotescas y complejas, la necesidad de una reflexión acerca de nosotros mismos y las circunstancias que nos rodean. Esto nos lleva a la conclusión de que la única manera de superar la brecha entre el individuo y el colectivo no está en la acción individual, como los héroes irónicos de sus ficciones, sino en la labor conjunta basada en el respeto a los valores morales fundamentales.

El interés por las relaciones sociales y la organización política, será también una constante en la literatura de Dürrenmatt, estrechamente relacionado con la ciencia y la filosofía. El espíritu rebelde, que caracterizó al escritor en su juventud, no le abandonaría nunca. Su crítica a las ideologías como manera de justificar el poder, se centró en los sistemas políticos del siglo XX que predominaron después de la Segunda Guerra Mundial: capitalismo y comunismo. Desde la perspectiva de los valores filosóficos que pretenden justificar estas ideologías, la libertad y la justicia, según el escritor, Dürrenmatt manifiesta en numerosas ocasiones que ambos valores deben combinarse en un orden social racional.

El papel del escritor está en su posibilidad de desenmascarar muchos conflictos morales latentes en nuestra sociedad desde la subjetividad y libertad de su arte. En el caso particular de Dürrenmatt, éste no pretende ofrecer una solución, pero dibujará con sus palabras un retrato aproximado de las difíciles relaciones sociales en el siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial. El arte como expresión del pensamiento será la

herramienta de Dürrenmatt para hacerse una idea del mundo. Su pintura expresionista y su literatura utilizada como símil de la realidad no pretenden ofrecer una única idea verdadera, sino plantear perspectivas o modelos interpretativos de nuestro mundo, que junto a otros modelos de pensamiento humano, como puede ser la ciencia, configuran un mosaico que nos aproxima al conocimiento de la realidad.

Y a la vista de lo ya expuesto en los capítulos precedentes, hemos podido comprobar que Dürrenmatt es un artista polifacético, pintor y escritor, que dominó múltiples géneros literarios y que siempre tuvo un espíritu crítico, tanto consigo mismo como con los demás. A través de arquetipos mitológicos como el Minotauro, Edipo o Prometeo Dürrenmatt nos hace un recorrido por la naturaleza paradójica del ser humano, por su desorientación en un mundo hostil y amenazante y por la difícil conciliación entre individuo y sociedad. Desde la filosofía y la ciencia surge una cosmovisión humanista que destaca la importancia del ser humano con toda su riqueza, pero también con toda su *indigencia*, en sentido orteguiano. En un mundo difícil de prever, donde el azar irrumpe en nuestras vidas, donde las leyes deterministas han dado paso a la incertidumbre o las leyes estadísticas, donde las consecuencias de la tecnología han sido en muchas ocasiones nocivas para la humanidad, solamente queda hacer uso de la racionalidad y del espíritu crítico. Desde géneros literarios como la comedia, pasando por ensayos, novelas, guiones radiofónicos y cinematográficos, poesía y narraciones, Dürrenmatt nos ha mostrado una naturaleza humana rica y contradictoria. Los conflictos que nos presenta el escritor o los fatales finales de sus ficciones no son fruto del pesimismo de autor, sino de su pretensión de alertarnos. Estar atentos a lo que sucede a nuestro alrededor es fundamental para tener un espíritu crítico y no sucumbir a la desesperación o al consuelo religioso de otra vida. Manifiestamente ateo, fruto de una cosmovisión basada en la ciencia, Dürrenmatt plasma en algunas de sus narraciones temas religiosos desde un punto de vista irónico, criticando la búsqueda de un sentido a la existencia fuera de la misma.

La presente tesis nos lleva a la conclusión de que Friedrich Dürrenmatt es un artista integral, un pensador en el sentido más amplio de la palabra, cuya erudición queda de manifiesto no solamente en sus ficciones, sino fundamentalmente en sus ensayos y entrevistas y discursos. Siempre fue un pensador original, crítico e inconformista, por lo que también fue un escritor incómodo y no siempre comprendido por la crítica literaria y el público. Sus obras no son sencillas, sino que nos envuelven en una madeja cada vez más compleja que nos sitúa en un laberinto físico y mental, donde a veces no sabemos si somos el Minotauro o Teseo.

Firmemente comprometido con el ser humano, defendió a ultranza la posibilidad de una convivencia fraternal y pacífica del mismo, basada en la racionalidad y el espíritu kantiano que siempre le acompañó. La pregunta acerca de ¿qué es el ser humano? marcará la inquietud vital del escritor. No pretendiendo ser filósofo, científico ni visionario, sino escritor y pintor, sin embargo, debemos remarcar la actualidad de sus reflexiones sobre la ciencia y sus consecuencias, la corrupción política, la justicia social, la guerra, etc. Por esta razón, la lectura de Friedrich Dürrenmatt siempre nos aporta un punto de vista irónico y ácido acerca de nuestro mundo, ya que sus escritos, concebidos como símiles son perfectamente válidos en la actualidad para reflejar la naturaleza paradójica del ser humano y los conflictos morales que de ella se desprenden.

Podemos leer las obras de Dürrenmatt atendiendo solamente a su valor literario, analizando los múltiples géneros que dominó con gran destreza, admirando su labor como director de teatro o como guionista de cine y televisión, pero la intención de la presente tesis ha sido abrir las puertas a un análisis multidisciplinar de su obra literaria que nos ha hecho descubrir todo un mundo de posibilidades interpretativas. Nuestra interpretación de la obra literaria de Friedrich Dürrenmatt se ha basado en la influencia de la mitología, la filosofía y la ciencia, pero quedan otros muchos caminos por recorrer.

Como decía el propio escritor, todo está relacionado, se escribe como hombre en su totalidad. Cuando leemos a Friedrich Dürrenmatt, no solamente leemos una ficción,

sino que captamos una manera de ver el mundo, una cierta manera de presentarse el autor, a veces directamente y a veces escondido en su laberinto. Ese laberinto en el que nos adentramos y nos sentimos atrapados en tramas literarias y confesiones autobiográficas, que quizá también sean pura literatura, pero que nos hacen pensar que conocemos algo de Friedrich Dürrenmatt.

## V. BIBLIOGRAFÍA

---

### 5.1. LITERATURA PRIMARIA

Dürrenmatt, F.: *-Es steht geschrieben. Der Blinde.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998.

Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 1. ISBN 978-3-257-23041-3.

*-Der Besuch der alten Dame.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 5. ISBN 978-3-257-23045-1.

*-Frank der Fünfte.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 6. ISBN 978-3-257-23046-8.

*-Die Physiker.* Zürich: Diogenes Verlag 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 7. ISBN-3-257-23069-9.

*-König Johann/Titus Andronicus.* Zürich: Diogenes Verlag 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 11. ISBN 978-3-257-23051-2.

*-Play Strindberg. Portrait eines Planeten.* Zürich: Diogenes Verlag 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 12. ISBN ISBN 978-3-257-23052-9.

*-Goethes Urfaust/Büchners Woyzeck.* Zürich: Diogenes Verlag 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 13. ISBN 978-3-257-23053-6.

*-Der Mitmacher.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 14. ISBN 978-3-257-23054-3.

*-Die Frist.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 15. ISBN 978-3-257-23055-0.

*-Das Unternehmen der Wega.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 17. ISBN 3-257-23057-5.

- Achterloo. Achterloo I. Rollenspiele. Achterloo IV. Abschied vom Theater.* Zürich. Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 18. ISBN 978-3-257-23058-1.
- Aus den Papieren eines Wärters.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 19. ISBN-3-257-23069-9.
- Minotaurus, eine Ballade.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 26. ISBN-3-257-23066-4.
- Durcheinandertal.* Zürich: DiogenesVerlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 27. ISBN 978-3-257-01820-2.
- Labyrinth, Stoffe I-III.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 28. ISBN-3-257-23068-0.
- Turmbau, Stoffe IV-IX.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Obra completa en 37 vol. 29. ISBN-3-257-23069-9.
- Theater. Essays, Gedichte, Reden.* Zürich Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 30. ISBN-3-257-23070-2.
- Kritik.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 30. ISBN-3-257-23071-0.
- Literatur und Kunst. Essays. Gedichte und Reden.* Zürich. Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 32. ISBN-3-257-23069-9.
- Philosophie und Naturwissenschaft.* Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 33. ISBN-3-257-23073-7.
- Politik.* Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 34. ISBN-3-257-23074-5.
- Zusammenhänge. Nachgedanken.* Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 35. ISBN-3-257-23075-3.



-*Versuche. Kants Hoffnung*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 36. ISBN-3-257-23076-1.

-*Gedankenfuge. Der Pensionierte*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. Werkausgabe in 37 Bänden, vol. 37. ISBN-3-257-23077-X.

-*Friedrich Dürrenmatt. Gespräche 1961-1990*. vols. 1-4. [Ed. Heinz L. Arnold]. Zürich: Diogenes Verlag, 1996. ISBN 978-3-257-06111-6.

-*Über die Grenzen*. [Ed. Michael Haller]. Zürich: Pendo. 1990. ISBN 3-85842-2541.

-*Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden I*. Zürich: Verlag der Arche, 1966.

-*Dramaturgisches und Kritisches. Theaterschriften und Reden II*. Zürich: Verlag der Arche, 1972.

Dürrenmatt F. / Kerr Ch.: *Dürrenmatt und die Mythen*. Milan: Skira, 2006. ISBN 88-7624-563-4.

Dürrenmatt, F. Bolliger, L., Buchmüller, E.: *Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Zürich: Diogenes, 1996. ISBN- 3 257 06095 5.

*Registerband zur Werkausgabe Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes, 1998. ISBN, 978-3-257-23079-6.

## 5.2. OBRA PICTÓRICA

Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 74, chemin du Pertuis-du-Sault, 2000 Neuchâtel ([www.cdn.ch](http://www.cdn.ch)).

Dürrenmatt, F.: *Bilder und Zeichnungen*. [Ed. Christian Strich]. Zürich: Diogenes Verlag, 1978.

*Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler.* Zürich: Diogenes Verlag, 1994. ISBN 978-3-257-02049-6.

### 5.3. OBRAS DE DÜRRENMATT TRADUCIDAS AL CASTELLANO

Dürrenmatt, F.: *-Literatura y Arte. Ensayos, poemas y discursos* [Trad. Ricard Vilar]. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. ISBN 84-7738-808-3.

*-La muerte de la Pitia* [Trad. Juan José del Soler]. Barcelona: Tusquets, 1990. ISBN 84-7223-151-8.

*-Los Físicos* [Trad. Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1995. ISBN 84-7223-845-8.

*-Frank V.* Colección Voz Imagen [Trad. Feliu Formosa]. Barcelona, Aymá Editora, 1965.

*-El juez y su verdugo* [Trad. de Juan José del Solar]. Barcelona: Planeta. 1997. ISBN 10: 84-0846-185-0.

*-La sospecha.* [Trad. de Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1996. ISBN: 84-7223-948-9.

*-Rómulo Magno. Crepúsculo otoñal. Coloquio nocturno.* [Trad. de Nicolás Wenckheim]. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.

*-La visita de la vieja dama.* [Trad. de Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

*-Hércules y el establo de Augias.* [Trad. de Feliú Formosa]. Barcelona: Lumen, 1973.

*-El encargo.* [Trad. de Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1988. ISBN 10: 84-8130-104-3.

-*Justicia*. Barcelona: Quinteto, 2005. ISBN: 978-84963-3355-0.

-*El valle del caos*. [Trad. de Juan José del Solar]. Barcelona: Tusquets Editores, 1990. ISBN 10: 84-7223-195-X.

#### 5.4. LITERATURA SECUNDARIA

Alami M.: *Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*. Köln: Böhlau, 1994. ISBN 3-41205694-4.

Apel, M.: *Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker*. Schöningh, 2005. ISBN-10 314-0224-079.

Arnold, Heinz Ludwig. *Querfahrt mit Dürrenmatt*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1990. ISBN 3-89244-019-0.

Arnold, H.: *Querfahrt. Aufsätze und Vorträge. Die theatralische Welt des Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes, 1998. ISBN 978-3-257-23007-9.

Andresen, K.: *Der Mensch ein Tier, das Tier ein Mensch? Reflexionen zu 'Minotaurus. Eine Ballade'*. Revista de Filología Alemana. Universitat de Valencia, 2004. ISSN: 1133-0406.

Brock-Sulzer, E., *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes*. Zürich: Diogenes Verlag, 1986. ISBN 3-257-21388-3.

Bursch, Roland.: *Wir dichten die Geschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. ISBN 3-8260-3413-9.

Burckhard, Ph.: *Dürrenmatts „Stoffe“*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004. ISBN 3-7720-8010-3.

Burckhard, M.: *-Dürrenmatt und das Absurde*. Bern: Lang, 1991. ISBN 3-261-04469-1.

Corcoll Calsat, R.: *Estudio sobre la temática y la estructura de las obras literarias de Friedrich Dürrenmatt*. Barcelona: Secretariado de Publicaciones, 1977.

Dünnebier, H.: Dürrenmatt Friedrich, *Der hilflose Mensch - Eine Annäherung an das Weltbild des Dramatikers Friedrich Dürrenmatt*. 1999. ISBN (E-Book): 978-3-638-96491-3.

Dürrenmatt Zentrum: *7. Internationales Neuenburger Kolloquium Friedrich Dürrenmatt 2000* [eds. Söhring, J./Mingels, A.]. Frankfurt am Main. Lang, 2004. ISBN 3-631-51724-6.

Emter, E.: *Literatur und Quantentheorie*. Berlin, New York: De Gruyter, 1995. ISBN 3-11-014873-0.

*Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker*. Multimediale Dokumentation zum Text. [Rudolf Probst y Beate Zimmerli]. Bern: Schweizerischer Literaturarchiv.

Figur, N.: „*Wer etwas bezweckt, erreicht das Gegenteil....*“ Aspekte der schlimmstmöglichen Wendung bei Friedrich Dürrenmatt. Universität Osnabrück, 1998-99. ISBN 978-3-638-59340-3.

Goertz, H.: *Dürrenmatt*. Hamburg: Rowohlt, 2006. ISBN-10 3-499-50380-8.

Hapkemeyer Andreas.: *Höll und Teufel*. Innsbruck: Institut für Germanistik, Universität Innsbruck, 1998. ISBN 3-901064-19-2.

Keller, O.: *Dürrenmatts Kritik des abendländischen Denkens*. Bern: 2000. ISBN 3-906764-59-1.

Knapp, G.: *Friedrich Dürrenmatt*. Studien zu seinem Werk. Stuttgart: Metzler, 1980. ISBN 3-476-10196-7.

Knopf, J.: *Friedrich Dürrenmatt*. München: Beck, 1988. ISBN 3-406-33158-0.

Kreuzer, F.: *Die Welt als Labyrinth. Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft G.m.b.H, 1982. ISBN 978-37005-4450-0.

Materialien. Friedrich Dürrenmatt. [introducción de Heinz L. Arnold]. Stuttgart: Klett Verlag, 2009. ISBN 978-3-12-923035-0.

- Möller, H.: *Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker*. München: Mentor Verlag, 2005. ISBN 978 3 580 65310 1.
- Payrhuber, F.: *Lektüreschlüssel. Friedrich Dürrenmatt. Die Physiker*. Stuttgart: Reclam, 2001. ISBN-10 315-0153-026.
- Probst, R.: *(K)eine Biographie schreiben*. Paderborn: Fink, 2008. ISBN 978-3-7705-4466-0.
- Rusterholz, P.: *Die Verwandlung der „Stoffe“ als Stoff der Verwandlung in Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*. Berlin: Schmidt. 2000. ISBN 5-305-04945-2.
- Schmitz Winterthur, H: *Oedipus bei Dürrenmatt* (Zur Erzählung "Das Sterben der Pythia"). *Gymnasium* 92, Freie Universität Berlin, pp. 199-208, 1985.
- Schu, S.: *Minotaurus wollte unbewußt ein Mensch werden. (Friedrich Dürrenmatts kritische Adaption des Minotaurus-Mythos)* Amaltea. Revista de mitocrítica, vol. 1 (2009), pp. 227-242. ISSN 19891709.
- Steinbach, D.: *Materialien. Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart: Klett Verlag, 1980, ISBN 978-31235-8100-7.
- Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. *Friedrich Dürrenmatt II*. [Ed. Heinz Ludwig Arnold]. München: Johannesdruck Hans Pribil, 1980. ISBN 978-39214-0224-5.
- Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. *Friedrich Dürrenmatt, XII/03* (50/51). [Ed. Heinz Ludwig Arnold]. München: Johannesdruck Hans Pribil, 2003. ISBN: 978-38837-7750-4.
- Vöhler, M.: *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: De Gruyter, 2005. ISBN 311-0182-904.
- Weber, Ulrich: *Von der Lust die Welt nochmal zu erdenken*. Bern: Haupt Verlag, CH-Wissen, 2002. ISBN-10-3-258-07114-4.

Wünsche Th.: *Dürrenmatts stereoskopisches Denken*. Universität Hannover, 1996.

### 5.5. OBRAS DE CONSULTA

Apolodoro: *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal, 1987. ISBN 13: 978-84-76001-79-0.

Aristóteles, Horacio, Boileau: *Poéticas*. [Ed. Anibal González Pérez]. Madrid: Editora Nacional, 1982. ISBN 84-276-0400-9.

Borges J. L.: *La casa de Asterión; un sueño; el laberinto*. Madrid: Nórdica Libros, 2010. ISBN 978-84-92683-22-2.

Benjamin W: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992. ISBN 84-226-4052-X.

Brecht, B.: *Teatro Completo*. [Trad. de Miguel Sáenz]. Madrid: Alianza Editorial, 1987. ISBN 84-206-9824-5.

Brecht B.: *Berichtungen alter Mythen, prosa, Band I*, Berlin: Aufbau Verlag, 1973

Copleston, F.: *Historia de la Filosofía*, vol. 7. Barcelona: Ariel, 1999. ISBN 84-334-8706-3.

Diccionario de filosofía en CD-ROM. [Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu] Copyright © 1996. Barcelona: Herder S.A., ISBN 84-254-1991-3.

Eddington, A.: *Philosophy of Physical Science*. Cambridge University Press, 1938.

Eddington, A.: *La Filosofía de la Ciencia Física*. [Trad. de Carlos E. Prélaz y Alberto L. M. Lelong], Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1956.

Esquilo: *Tragedias*. [Trad. Ángel Ramos]. Madrid: Alianza Editorial, 2004. ISBN: 978-84-20639-31-4.

- Falcón M., C., Fernández-Galiano, E., López M., R. *Diccionario de la mitología clásica, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. ISBN 968-6354-54-9.
- Ferrater Mora, J.: *Diccionario Filosófico*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. ISBN 84-206-5299-7.
- Feuerbach, L.: *La esencia del cristianismo*. Salamanca: Sígueme, 1975.
- García Gual C.: *Introducción a la Mitología griega*. Madrid: Alianza, 1992. ISBN 84-206-0580-8.
- Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del Espíritu*. México, Madrid: Fondo Cultura Económica, 1982. ISBN 84-375-0203-9.
- Hunger, H., Harrauer, C.: *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad* [eds. Francisco Javier Fernández Nieto y Antoni Martínez Riu; trad. José Antonio Molina Gómez] Barcelona: Herder, D.L. 2008. ISBN 978-84-254-2418-2.
- Hesíodo: *Teogonía/Trabajos y días*. [Ed. Aurelio Pérez Jiménez]. Barcelona: Bruguera, 1981. ISBN: 84-02-04280-5.
- Homero, *Ilíada* [introducción de Javier de Hoz]. Madrid: Espasa Calpe, 2011. ISBN 978-84670-375-3.
- Jungk, R.: *Heller als tausend Sonnen*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.
- Kafka F.: *El castillo*. [Ed. Luis Acosta]. Madrid: Cátedra, 1998. ISBN 84-376-1609-3.
- Kant I.: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. [trad. Manuel García Morente]. Madrid: Espasa Calpe, 1981. ISBN 84-239-0648-5.
- Kant, I. *Crítica de la Razón Pura*. [Trad. Pedro Rivas]. Madrid: Alfaguara, 1984. ISBN 84-204-0407-1.

Kant, I.: *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. ISBN 3-7873-1017-7.

Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*. [Trad. de José Miguel Velloso]. Buenos Aires: Aguilar, 1980. ISBN 84-03-52035-2.

Kierkegaard, S.: *Apostilla incientífica conclusiva a las "Migajas filosóficas"*. [Ed. R. Verneaux]. Textos de los grandes filósofos: Edad contemporánea, Barcelona: Herder, 1990. ISBN-10 84-2540-954-3.

Kierkegaard, S.: Escritos de Sören Kierkegaard, vol. 3, *O lo uno o lo otro*: un fragmento de vida II. [Ed. Darío González]. Madrid: Trotta, 2007. ISBN 978-84-8164-808-9.

Nietzsche, F.: *La Genealogía de la moral*. [Trad. de Andrés Sánchez Pascual]. Madrid: Alianza Editorial 2006. ISBN 978-84206-6686-0.

Nietzsche, F.: *La Ciencia jovial [La gaya scienza]*. [Trad. Germán Cano]. Madrid. Biblioteca Nueva, 2001. ISBN 84-7030-929-3.

Nietzsche, F.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. [Trad. Luis M. Valdés]. Madrid: Tecnos, 1990. ISBN 84-309-1946-5.

Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra*. [Trad. Luis Acosta]. Madrid: Cátedra, 2008. ISBN 978-84-376-2502-7.

Nietzsche, F.: *Sämtliche Werke*. [Ed. G. Colli y M. Montinari]. Berlin: De Gruyter, 2001. ISBN 10 311-0077-74-4.

Ordóñez, J., Navarro, V., Sánchez Ron, J.: *Historia de la Ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2008. ISBN 978-84-670-2969-7.

Platón: *La República o el Estado*. Madrid: EDAF, 1980. ISBN 84-7166-617-0.



Platón: *Diálogos. Obra completa en 8 volúmenes. Volumen I: Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias menor. Hippias mayor. Laques. Protágoras.* [Trad. E. Lledó; C. García Gual]. Madrid: Gredos, 2003. ISBN 84-549-2487-8.

Schwab, G.: *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica.* Madrid: Gredos, 2011. ISBN 978-8424921644.

Sófocles: *Las siete tragedias.* México D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1980. ISBN 968-15-0259-0.

Vaihinger, H.: *Die Philosophie des Als-Ob.* [Ed. Esther von Krosigk]. Edition Classic, Saarbrücken: VDM Verlag, 2007. ISBN 978-38364-0812-7.

Walters, R.: *Minotaurus. Das Gesamtwerk, 12 vols.* [Ed. Jochen Greven]. Zürich: Suhrkamp, 1978. ISBN 13 978-32880-0945-3.



## VI. ANEXO

### 6.1. BIOGRAFÍA Y CRONOLOGÍA

- 1921      5 de enero Dürrenmatt nace en Konolfingen, cantón de Berna. Su padre Reinhold Dürrenmatt fue pastor protestante de esa localidad hasta 1935 y su madre Hulda una activa creyente.
- 1935      La familia se traslada a Berna. Allí el joven asistió primero al Freies Gymnasium y luego al Humboldt Gymnasium.
- 1941/42      Estudia Germanística e Historia del Arte.
- 1942/43      Estudia Filosofía y Literatura en Zúrich
- 1943/45      Estudia Filosofía en Berna. Lee fundamentalmente a Platón, Aristóteles, Kant, Kierkegaard, etc. Lee los clásicos de la tragedia griega, a Aristófanes, Shakespeare, Lessing, a los románticos alemanes, a Kafka, Jünger y Wedekind. Empieza a trabajar en su primera obra dramática titulada *Der Knopf*, que terminaría con el título *Komödie* en 1943; se publica bajo el título *Untergang und neues Leben* en 1980.
- 1942      Navidades. Publica su primera obra *Weihnacht*.
- 1943      Escritos en prosa: *Der Folterknecht*, *Das Buch einer Nacht*, *Die Wurst*, *Der Alte*, que se publicó en 1945 en el diario *Berner Tageszeitung*. En este período Dürrenmatt escribió su primera obra de teatro: *Es steht geschrieben*.
- 1946      11 de octubre, contrae matrimonio con la actriz Lotti Geissler.
- 1947      Traslado a Basilea y publicación de sus relatos *Die Falle* y *Pilatus*.  
  
19 de abril, estreno de *Es steht geschrieben* en el Schauspielhaus de Zúrich.  
  
6 de agosto, nace su hijo Peter.  
  
Trabaja como crítico de teatro para el periódico "Die Nation".
- 1948      enero: estreno de su obra *Der Blinde* en el Stadttheater de Basilea.

- Prepara una comedia titulada *Der Turmbau zu Babel*, proyecto que posteriormente abandona y destruye.
- 1949      23 de abril, estreno de *Romulus der Grosse* en el Stadttheater de Basilea.
- El 19 de septiembre nace su hija Barbara.
- 1950      Escribe la continuación de su novela policiaca, comenzada probablemente en 1948, *Der Richter und sein Henker* para la revista suiza "Der Schweizerische Beobachter".
- A Dürrenmatt le diagnostican diabetes.
- 1951      Publica su segunda novela policiaca *Der Verdacht* y la narración *Der Hund*.
- Escribe sus guiones radiofónicos *Der Prozess um des Esels Schatten* y *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen*, cuya representación teatral tiene lugar en Múnich el 25 de julio.
- 6 de octubre, nace su hija Ruth.
- 1952      Estreno de *Die Ehe des Herrn Mississippi* en Múnich.
- 9 de noviembre, Premio Schiller en Mannheim y discurso *Friedrich Schiller*
- Escenifica en el Atelier Theater de Berna *Der Besuch der alten Dame*, que ese año se estrena entre otras ciudades en Madrid.
- Estreno *Ein Engel kommt nach Babylon* en Estocolmo.
- 1960      Viaje a Londres.
- 4 de diciembre, recibe el premio *Grosser Preis der Schweizerischen Stiftung Schillerstiftung*.
- Guion para la versión cinematográfica de *Die Ehe des Herrn Mississippi*.
- 1961      Viaje a Berlín.
- 1962      Estreno de su comedia *Die Physiker* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- 1963      Estreno de su obra *Herkules und der Stall des Augias* en el Schauspielhaus de Zúrich.

- Publica un libro de dibujos satíricos acerca de Suiza, *Die Schweiz im Plakat*.
- 1964 Vacaciones en Tenerife.
- Primer texto terminado titulado *Dokument*, de lo que luego sería su proyecto *Stoffe*.
- Viaje a la URSS.
- 1966 Estreno de *Der Meteor* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- Su obra de juventud *Es steht geschrieben* se estrena como comedia bajo el título *Die Wiedertäufer*.
- Publicación de *Theater Schriften und Reden*.
- 1967 Estreno en televisión de *Frank der Fünfte*.
- En junio hace su discurso *Israels Lebensrecht* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- 1968 Da su conferencia *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht*, ante estudiantes en Mainz.
- La Academia de la Ciencias Austríaca le concede el Premio Grillparzer.
- 1969 Estreno de *Play Strindberg* en Basilea.
- Comienza a trabajar intensamente en su proyecto *Stoffe* hasta 1990.
- 1970 Estreno de *Urfaust* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- En diciembre estreno de *Titus Andronicus* en Düsseldorf.
- Escenificación de la nueva versión de *Porträt eines Planeten* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- Trabaja en su comedia *Der Mitmacher*.
- 1972 Pone en escena *Woyzeck* en Zúrich.
- 1973 Comienza su epílogo a la obra *Der Mitmacher*
- Continúa su trabajo en *Stoffe*.

- 1974 Viaja a Israel y es nombrado miembro de honor de la Universidad Ben Gurion. En agradecimiento hace su discurso *Zusammenhänge*, que revisado y completado se publica en 1976.
- 1975 Comienza a trabajar en su comedia *Die Frist*.
- 1976 Se publica *Der Mitmacher.Ein Komplex*.
- Noviembre, viaja a Gales para recibir el premio Welsh Arts Council International Writer's Price.
- 1977 Le es concedida la medalla Buber-Rosenzweig en Frankfurt, y da su discurso *über Toleranz*.
- 5 de junio, estreno de la versión operística de *Ein Engel kommt nach Babylon* en Zúrich.
- Doctor Honoris Causa de la Universidad de Niza.
- 1978 Se estrena *Die Frist* en Polonia.
- Continúa con su trabajo en *Stoffe*.
- 23 de noviembre, pone en escena su nueva versión de *Der Meteor*.
- 1979 Da su conferencia *Albert Einstein* con motivo del centenario de la Escuela Técnica Superior de la Confederación Helvética. Luego se publica como libro.
- Estreno de *Die Panne* en versión de comedia en Hanau am Main.
- 1980 Sus dos nuevas obras *Dichterdämmerung. Eine Kömodie* y *Nachgedanken* (para el volumen *Zusammenhänge* de 1976) se publican en la editorial Die Arche, y también en edición de bolsillo en la editorial suiza Diogenes, en la primera publicación de su obra completa en 29 volúmenes. La obra dramática se extiende a 17 volúmenes y su obra en prosa a 12 volúmenes. Además se publica *Über Friedrich Dürrenmatt* con ensayos y reseñas literarias.
- 1981 5 de enero, cumple su 60 aniversario y es nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad de Neuchâtel.
- 23 a 25 de abril, Simposio Internacional sobre Dürrenmatt en Los Ángeles.

- 2 de septiembre, exposición de sus cuadros en la Galería Loeb de Berna.
- Publicación de su obra autobiográfica *Stoffe, I-III*, con los relatos *Winterkrieg im Tibet*, *Mondfinsternis* y *Der Rebell* en la editorial Diogenes, que a partir de ahora publicará toda su obra.
- 1982 Comienza a trabajar en la comedia *Achterloo*.
- 1983 Fallece su esposa Lotti.
- Doctor Honorífico de la Universidad de Zúrich.
- 6 de octubre, estreno de *Achterloo* en el Schauspielhaus de Zúrich.
- 1984 Le es otorgada la medalla Carl-Zuckmayer del Land Rheinland-Pfalz.
- 10 de marzo, le es concedido el Premio Nacional de Literatura Europea del Estado de Austria.
- 8 de mayo, contrae matrimonio con la actriz y periodista Charlotte Kerr.
- Junio: escribe *Minotaurus, eine Ballade*.
- Entre julio y enero de 1985 nueva concepción de la comedia *Achterloo*.
- 16 de diciembre, se emite un programa televisivo realizado por Charlotte Kerr sobre y con Friedrich Dürrenmatt.
- Da su conferencia *Kunst und Wissenschaft* en la universidad Johann von Goethe de Frankfurt.
- 1985 Se publica *Minotaurus*.
- Acaba de escribir la novela *Justiz* comenzada en los años cincuenta.
- Exposición de sus cuadros *Das zeichnerische Werk* en Neuchâtel.
- 4 de octubre, Premio de Literatura de Baviera.
- Noviembre, viaje a Egipto.
- 1986 Le es concedido el premio Georg Büchner de la Academia Alemana de la Lengua en Darmstadt. Da su discurso *Georg Büchner*.
- Le es concedido el premio honorífico *Schiller* en la ciudad de Stuttgart. Da su discurso *Das Theater als moralische Anstalt*.

- Noviembre, publica *Rollenspiele. Protokoll einer fiktiven Inszenierung. Achterloo III.*
- 1987 Viaja a Moscú para participar en el forum de la paz, “por un mundo libre de armas nucleares”.
- 1988 Se publica *Versuche* en la editorial Diogenes.
- Estreno de *Achterloo IV.*
- 1989 Le es concedido el Premio Ernst-Robert-Curtius de Ensayo en Bonn.
- Publica su novela *Durcheinandertal.*
- 1990 Regala su legado literario a la Confederación Helvética con la condición de que se haga un Archivo Literario.
- Se publica *Turmbau, Stoffe IV-IX.*
- 14 de diciembre: Friedrich Dürrenmatt fallece de un infarto al corazón en su casa de Neuchâtel.
- 1992 *Gedankenfuge*, seis ensayos de su legado literario.
- 1995 *Der Pensionierte*. Fragmento de su legado.



## 6.2. PINTURA<sup>573</sup>

En este anexo queremos mostrar solamente una pequeña selección de algunas obras pictóricas de Friedrich Dürrenmatt relacionadas con algunas de las obras mencionadas a lo largo de este trabajo. Su pintura estuvo estrechamente ligada a su producción literaria, tanto en la elección de motivos, como en el diseño de escenarios. La obra pictórica del autor es tan variada como los géneros literarios que dominó a lo largo de su trayectoria artística. Pintó acuarelas, guaches, litografías, frescos, etc., y al igual que ocurriera con sus materias literarias, podemos observar como algunos motivos pictóricos se repiten a lo largo de los años.

La buhardilla que habitó siendo estudiante en Berna (Berner Mansarde), situada en el último piso de la casa paterna, puede visitarse hoy en día para ver los frescos que Dürrenmatt pintó en sus paredes. Aunque tras su marcha fueron tapados con pintura, el Schweizerisches Literaturarchiv (Archivo Literario Suizo) los ha restaurado tras cuarenta años de permanecer ocultos. Los dibujos que podemos ver allí son una crucifixión, figuras grotescas, una representación de Salomé con la cabeza de Juan el Bautista, un contorno de Medusa en el techo, al filósofo Nietzsche, etc.

En sintonía con este trabajo de investigación, clasificaremos las pinturas en función de los motivos o temas a los que hemos hecho referencia, por lo que empezaremos con aquellas representaciones relacionadas con el capítulo I, dedicado a la influencia de la mitología en la literatura de Friedrich Dürrenmatt.

---

<sup>573</sup> Todas las pinturas mostradas en el presente trabajo han sido extraídas de la página web oficial del Centre Dürrenmatt en Neuchâtel. Aunque el legado literario se encuentra en el Schweizerisches Literaturarchiv (SLA) de Berna, la biblioteca privada y la obra pictórica se encuentran en el Centre Dürrenmatt ([www.cdn.ch](http://www.cdn.ch)); el índice de su obra pictórica se puede consultar en [Helvetic Archives](#).

## 6.2.1. DÜRRENMATT Y LA MITOLOGÍA

### 6.2.1.1. MINOTAURO Y EL LABERINTO

El Minotauro es la figura mitológica más representada por Friedrich Dürrenmatt. Aquí solamente hemos querido plasmar algunos ejemplos de ello<sup>574</sup>.



***Labyrinth I, Entwürdigter Minotaurus (1962)***

En esta ilustración podemos observar a un Minotauro humillado por un joven.



***Labyrinth II : Der verängstigte Minotaurus (1974)***

Esta ilustración forma parte de la portada del libro *Labyrinth, Stoffe I-III*, y muestra a Minotauro y Teseo en un laberinto de formas muy geométricas.



***Minotaurus (1975)***

Minotauro en posición erguida.



***Minotaurus mit Glas (1988)***

La ilustración muestra a Minotauro con un vaso, mientras en el suelo yacen muchachas muertas.

<sup>574</sup> Precisamente durante el año 2014, se celebró una exposición monográfica en el Centre Dürrenmatt de Neuchâtel titulada *Ballades avec le Minotaure. Auf den Spuren des Minotaurus*, que hace un recorrido por la obra pictórica del autor en relación al tema del laberinto y del Minotauro.

Ilustraciones para *Minotaurus, eine Ballade* (1985) realizadas por Friedrich Dürrenmatt en 1984:



***Illustration zur Ballade Minotaurus I (1984)***

Esta ilustración muestra al Minotauro danzando y reflejándose infinitamente en los espejos de su laberinto, por lo que el animal cree estar rodeado de sus semejantes.



***Illustration zur Ballade Minotaurus VI (1984)***

Esta ilustración muestra a Ariadna en el momento en que le ata el hilo rojo al Minotauro, con el fin de que Teseo pueda salir del laberinto.



***Illustration zur Ballade Minotaurus VII (1984)***

Esta ilustración muestra a Teseo disfrazado de Minotauro con el fin de engañar al animal y matarlo.



***Illustration zur Ballade Minotaurus VIII (1984)***

Esta ilustración muestra a Teseo quitándose la máscara tras matar al Minotauro

### 6.2.1.2. EL MITO DE EDIPO

En relación al mito de Edipo, concretamente haciendo referencia a la obra analizada en el primer capítulo de la presente tesis, *Das Sterben der Pythia* (1976), podemos destacar los dibujos que tienen como motivo a la pitia o sacerdotisa y el oráculo de Delfos.



**Pythia (1983)**

Esta ilustración muestra a la pitia de la que se ve en la oscuridad solamente la cabeza y la mano. El fondo está compuesto por máscaras y figuras abstractas.



**Pythia und Tiresias vor der versinkenden Sphinx (1983)**

Esta ilustración muestra a la Pitia y a Tiresias observando la muerte de la Esfinge devorada por las leonas, tal como aparece en la versión del relato de Dürrenmatt.



**Pythia: Oedipus und Antigone belegend (1983)**

Esta ilustración muestra el momento en que Edipo ciego y Antígona se presentan ante la Pitia, pero parece que la pareja que aparece en el dibujo son el propio Friedrich Dürrenmatt y su esposa Charlotte Kerr.



**Die Pythia und die Sphinx (1983)**

En esta ilustración vemos a la Pitia y a la Esfinge con sus leonas.



### 6.2.1.3. EL MITO DE PROMETEO

Con respecto al mito de Prometeo que hemos analizado en *Prometheus, Dramaturgie eines Rebellen* (1981-1990), también encontramos referencias pictóricas.



***Prometheus mit Adler (¿?)***

Esta ilustración muestra a Prometeo encadenado a la roca atacado por el águila.



***Prometheus (1982)***

Esta ilustración muestra a Prometeo encadenado a la roca atacado por el águila.



***Prometheus mit Adler (1988)***

Prometeo con águila.



***Prometheus Menschen formend (1988)***

Prometeo sentado en una pradera moldeando a seres humanos, algunos ya terminados y los dioses al fondo.

#### 6.2.1.4. OTROS MITOS



***Atlas II. (1978)***

Atlas se arrastra por el suelo soportado una enorme esfera terrestre.



***Zorniger Atlas (1978)***

Atlas cargando con una esfera



***Atlas im Weltkugeluniversum (1988)***

Hombre sobre esferas, siendo la que transporta sobre su espalda la más grande.

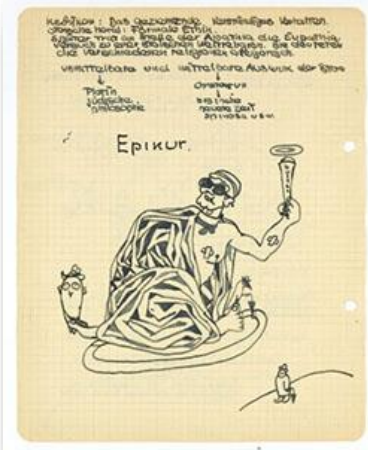


***Sisifo (1946)***

Rodeado de formas abstractas, en el centro Sísifo cargando con una pesada roca.

## 6.2.2. DÜRRENMATT Y LA FILOSOFÍA

En relación al segundo capítulo dedicado a la filosofía también podemos encontrar referencias pictóricas, algunas de ellas de sus apuntes de universidad.



*Philosophieheft, S. 61 recto (1943-46)*

Caricatura de Epicuro



*Philosophieheft, S. 22 recto (1943-46)*

Esta caricatura representa una escultura de Nietzsche, cuya cabeza y bigote son del mismo tamaño, por lo que debe ser sujetado por la horca en la que cuelga una persona.



*"Sokrates" (1984)*

La ilustración muestra a Sócrates venciendo a Dionisios en una pelea de bebedores; se esconde un autorretrato en la figura de Aristófanes.



*Philosophieheft, S. 64 recto (1943-46)*

Dibujo que representa los conceptos filosóficos de Plotino (concepto del *Uno* en relación con el mundo).



### 6.2.3. DÜRRENMATT Y LA CIENCIA

También en relación a la ciencia podemos encontrar pinturas y dibujos, tanto de sus obras, como de temas relacionados con la ciencia y la tecnología. Incluimos en este apartado los dibujos pintados en relación con su comedia *Die Physiker* (1962).



**Die Astronomen (1952)**

Grupo de astrónomos transporando un telescopio.



Cuaderno escolar con dibujos de astronomía, 1933. Desde niño Dürrenmatt se sintió atraído por el universo, lo que demuestra su pasión por la astronomía.



**Die Physiker I (1962)**

Este dibujo representa la última escena del drama *Die Physiker* en la que la doctora von Zahnd les dice a los protagonistas que son prisioneros del manicomio.



**Weltraumpsalm (1973)**

Este dibujo relacionado también con su comedia *Die Physiker* muestra meteoritos, esferas terrestres, números, figuras y símbolos que se sitúan a ambos lados de una diagonal.



#### 6.2.4. OTRAS PINTURAS EN RELACIÓN CON LA OBRA LITERARIA DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

De manera sucinta queremos mostrar algunos dibujos de obras mencionadas a lo largo de esta tesis.



***Es steht geschrieben, Bockelson in Schubkarre (1946)***

Escena de *Es steht geschrieben*, su primer drama, en la que su protagonista Johann Bockelson va en carretilla, observado por tres barrenderos delante de sus gigantescas sombras.



***Pilatus (1945)***

En este dibujo observamos la figura de Jesús a la izquierda y Pilato en el centro con un rollo de papel. Los motivos religiosos fueron también muy importantes en la pintura de Dürrenmatt.



***Frank V (1960)***

Dibujo en relación a su drama sobre la banca, *Frank der Fünfte*.



***Die Protagonisten von Achterloo (1986)***

Este dibujo representa a los protagonistas de su último drama, *Achterloo*, mezclados de manera caótica.

